民國叢書

第二編

·67·

美學·藝術類

東洋美術史

西洋美術史

史岩著

豐子愷著

上海書店

史岩著

東洋美術史

上卷





女史箴圖卷之一部分

顧愷之筆（大英博物館藏）

山水圖



荊浩筆（蓋伯雨藏）

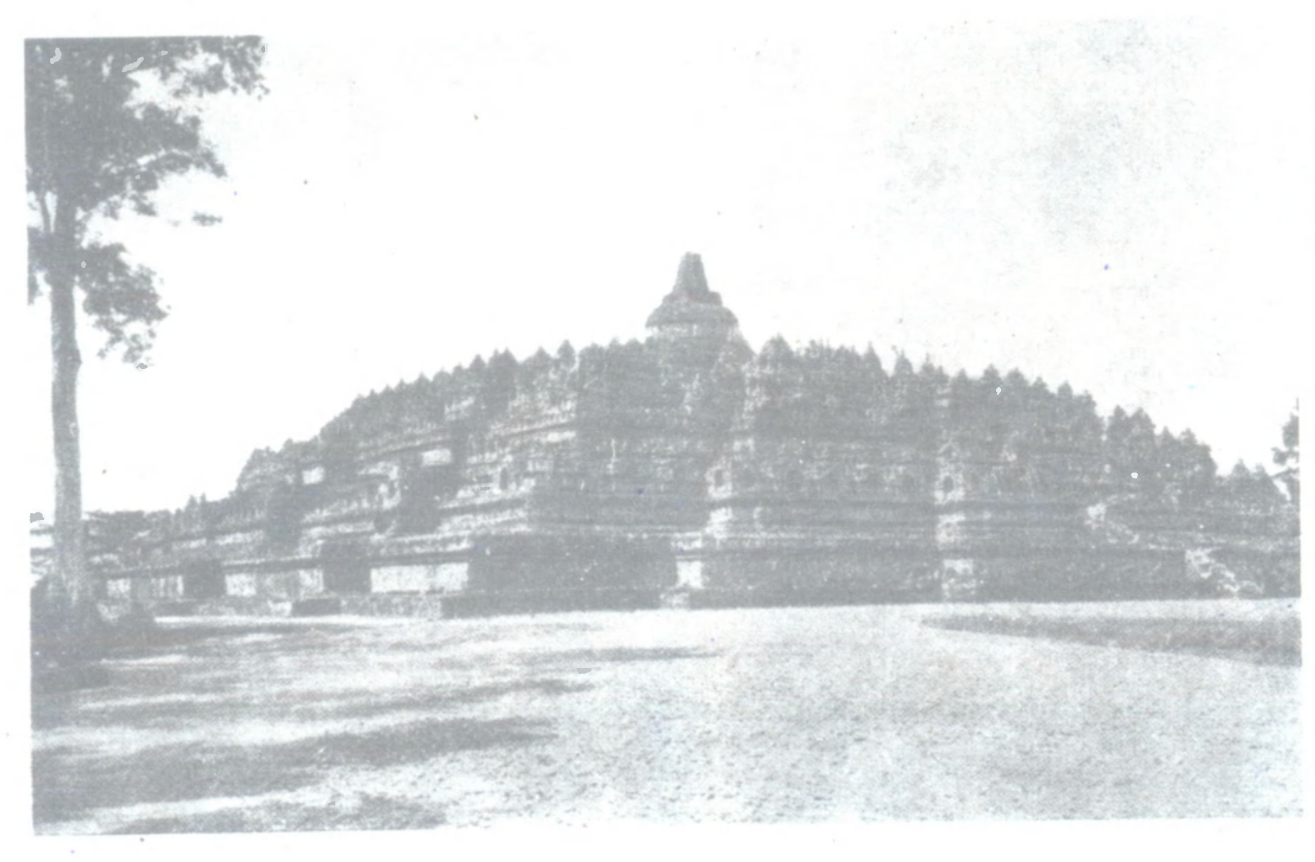


增長天像

日本奈良興福寺

重興寺九層磚塔

山東鄒縣



婆羅補塗爾石壇

在爪哇



天龍山第十四窟西壁菩薩

序

不問洋之東西，時之古今，凡人類棲息之處，必留有何種藝術上的表現。而其藝術，多經其國之風土及民族性的潤色，遂發揮出一種殊異的特質，宛如百花的豔容各不類同一般。藝術基於生活上美慾的衝動而發生，初則單純粗野，繼則漸次進化而爲精巧優美。當一國文化達於最高潮的時代，藝術亦必郁郁乎造於優美卓越的絕頂。但這優美卓絕的藝術，決非突然超昇的，由萌芽而發育而成長而成熟，這其間必經過相當長的年代，當其成熟達於極度之後，又必逐漸萎靡衰退。這情形，各國如出一轍，中國如是，印度亦如是，埃及、波斯、阿西里亞（Assyrian）亦莫不如是。這萌芽、成長、成熟，終而至於老衰，是一個自然原則，有生物是如此，文化藝術亦逃不出這原則的圈外去。

吾人考察各國藝術發達之徑路，有因戰爭或通商的關係接觸了他國的文化，遂促成藝術急速的進步者；有因其國新興一種宗教或受了外國傳來的宗教之感化，遂使固有的藝術的特質發生變化者，有因時代思潮之急變，而使藝術思想及技法均感受至大之影響者；有因藝術陷於非常衰滅的地步，忽受他種衝動而更生者。此類事例，古今東西均是屢見不鮮的。要而言之：各國的藝術，單獨發生於其國中而以獨力成長着絲毫不受外來的影響的，過去事實告訴我們，殊爲稀有；探索其根原及發達之途徑，必可發見與他國密接的相互關係。

世界現代之藝術，決非偶然發生的，所以能達今日之地步者，其背後是有着從古至今的複雜的變遷的經過在。故要研究現代之藝術，必先「溫故而知新」的追溯古代，推尋各民族間藝術發生之原委及其變遷發達之過程與乎相互間之關係，始有理解現代實況並預測將來歸趨之可能。

* * * *

現代我國因西洋文化之傳入，國民生活上激起從來未有之一大變革，於是西洋藝術亦大見流行。這展開的新局勢，遂形成一味摹學西風，而廢棄——或竟忘掉了自身根源的東洋固有文化的一種傾向，試觀中國一般美術學校單講授西洋及中國之美術史而不講授東洋史卽一大明證。這現象，決非正當。著者之管見，以爲生活於東洋的我們，今後應先明瞭東洋美術之動向，站立於東洋的民族的立場上，確定東洋美術之精進大計已爲必要。而欲企圖精進與發達，則首先應檢討過去東洋美術演進之蹟，悟得了美術史上一貫的理論，再把握現在，使之適應環境，然後確定將來，以圖進化，始有所憑藉。

我國普通一般人之美術常識，可以說微薄之極，與歐、美人相較，眞有霄壤之別。考其故，各地缺少美術館固爲最大原因，而關於啓蒙的著作之尠一事，實亦爲一大原因。故在今日民衆的美術教育方面，急待普及這高尙雅潔的美術趣味，俾得認識民族的藝術而展開其鑑賞的視野。這不僅在提高人民文化生活水準，革除那下級的趣味與卑劣的思慾而已，實含有比宗教還要適切的涵養德性的意義在。

* * * *

專門的藝術教育方面，既有彌補一向來忽視東洋美術研究之缺陷的必要；社會藝術教育方面，亦有灌輸東洋民族的藝術知識之必要著者之起草本書，卽是供應這雙重急切要求的。

本書是東洋美術之通史，用了系統的簡潔的具體的美術史的體系，將東洋方面中國、印度、日本、朝鮮、安南、爪哇、錫蘭以及中亞細亞等各時代之各種美術的作風、傾向、特徵等作一概觀，次明瞭的描出各民族，各地域，各時代主要的各作家，各作品，各遺構及其他種種之大輪廓，有時於其間或加入些插話（Episode），以挽救普通一般人對於美術史發生味同嚼蠟之感的厄運，並於其末附舉出代表作之目錄。本書的構成，是以中、印、日三國爲經，各時代爲緯。內容方面則注意各民族各時代各種美術的相互間的關係，故對於佛教藝術流布之迹，樣式系統以及交替盛衰的現象，尤爲重視。

惟著者學淺才非，是故內容之杜撰，引用之淺薄，繁簡之失當，與乎取材之掛一漏萬，所在皆是。當擱筆之際，翻閱一過，自覺冷汗三斗。深盼世之有識之士，痛加指摘，俾於再版時更正，以臻完善，著者在此願以深厚的敬意，拜受此種熱忱的教導。

中華民國二十四年二月十九日　史岩

又本書之出版，適値經濟界十分不景氣及出版界異常消沉的艱難時代，而商務印書館卻將著者任性奢侈

之計畫，全部欣然接受，這是應該深謝蔡孑民、王雲五兩先生之盡力，關於插圖之採擇與製版，則出於宗亮寰兄之幫助，在此謹表謝意。

凡例

（一）本書編纂趣旨爲發揚東洋固有藝術，激發藝術學者墾殖東洋文化，普及民衆藝術趣味，灌輸民族藝術常識。故其性質爲專門的，同時又是一般的，堪充美術專門學校及同等程度諸學校美術教育方面之讀本或參考，亦可充一般人士之賞鑑與閱讀，同時並足資學者、美術家、考古家們之參考。

（二）本書除固有的歷史的使命外，尙可視之爲東洋的美術小辭典、美術家傳、美術遺品圖集及目錄。

（三）插畫的選擇，是依遺品的輕重，材料的種類及年代的前後而定取捨。研究各民族各時代之美術發展盛衰現象及其價值，全賴美術遺品以資考證，故遺品之鑑賞，在研究上殊爲重要；又爲努力喚起讀者之興味，並使其易於記憶計，所以圖版插入極多。凡一題目或一重要作家必選代表名作一二附入，近代部分較之古代，其密度稍濃。又凡本國庋藏之遺物，參觀機會較多；其亡失於異域者，親接較難，故插畫儘量揭載外人所有者，國內之物，收錄較少。

（四）朝鮮、爪哇、安南、錫蘭、及南方印度、中央亞細亞等地之古代藝術，均不過是中國或印度之餘波，故其一點半滴均於中、印、日各時代中附述之，無另立專章之必要。

（五）時代爲藝術之背景，故欲講述每一時代之藝術，必先將政治、外交、文化、宗教、風俗以及一般思想等大

勢，加以闡明。我國人對於印度、日本普通歷史知識尙未普及，故本書對於其時代大勢之解說，特稍詳細，本國部分則從簡略。

（六）印度古代無正確紀年，關於其歷史上重要事件發生時期，雖經英之學者苦心考究，依然不能十分確定者尙多，即釋迦、阿育王、迦膩色迦王之年代，亦祇能大略的加以記述。

（七）凡人名、物名、術語等，爲本書所未許詳釋者，可參考余所編著之美術大辭典，此書不久將刊行。

（八）爲便於讀者考查計，凡本書所收錄之人名、遺物、術語及其他美術的事項，均一一列入索引，附於下卷之末，以醒眉目。

（九）各作家之後，類多附有膾炙人口之名作目錄，並註明所藏者姓名，其不可考者則不錄。各部門，各時代之遺物，亦於其末附加重要遺品目錄，以供考察研究。

目次

上卷

第一篇　太古史

第二篇 中古史

第九章 西北印度犍馱羅式藝術……一二八

第十五章　中國文化灌輸期中日本美術之勃興

第十六章　中國民族藝術之白銀時代

插圖目次

卷首插圖

正文間插圖

第一篇　太古史

第一章 緒說

本書所述爲東方亞細亞之美術史，在東亞諸國中，最重要的不消說是中國、印度與日本三國，美術史上的東亞，自然也當以三國爲主體。在大體上形成歷代東洋美術史潮之基調的是中國，從五世紀以來一向支配着亞洲美術界之大勢的國民，是中國本部的人民。印度民族在文化的創造歷史上，曾經遺留下絢爛的勳績，在紀元前六世紀釋迦時代以後，也曾形成過亞洲思想界之中心的潮流；但其壽命之短，宛如優曇鉢華之一現，自八九世紀頃漸呈頹廢的現象，不久卽入枯死的時代闃然無聞了。日本乃是後進的國家，其文化是脫胎於中國，並經中國哺乳提抱始得成長而成熟，其美術當然也屬中國之嫡派，其年歷也不過及母邦（中國）之一小半。此外如朝鮮、安南、爪哇等地，在其歷史上雖然有時也間或產生一，二劃時代之美術作家或一，二顯赫的創造物，但無論如何與繁榮偉大的中國藝術到底不能並比。那些地方的藝術，不是吮吸中國之文化以爲滋養，便是受了哄動一時的印度佛教藝術之感化，在該國度該民族間，縱令可視爲美術史上之偉大表現，但廓大美術的範圍站在全亞的地盤上加以考察，便成了一枝半葉而非根幹了，其面影卽使不帶中國文化之型模，亦難凌駕中國而上之，且其特出的作家，地位孤立而不安定，一遇時代潮流之強度的動力之激變，每多發生動搖與變遷。故東洋美術史幾乎就是廣義的中國美術史，繼續掌握着藝術上連綿一系的統治權者是中國，這情形在五世紀——南北朝時代以後尤爲顯著，

所以講述東洋美術史而以中國爲主軸，最爲適當。

同時講述數國性質的美術史，其作者當站立於第三者的客觀的地位，用了大公無私的心，不偏不倚的立論，這殊爲必要；懷了偏私嫉妒之念，專事誇飾自己的家珍，讚揚本國之美術盛況（甚至跡近於濫）而運用輕靈的生花妙筆，陰險的一味壓抑他國之藝術，那是狹量卑鄙的某國之所謂美術史家者們愛用的慣技。著者執筆寫述本稿的過程中，刻刻注意此點，力求適量，俾免陷於此種小家氣的態度，但在東洋、中國既成了文化之祖地，而歷代文獻又頗豐富確實，藝術上遺物之多又非他國可比，今雖努力於浩如烟海的史料中大事删省，以歸統一，然無論如何削減，在質量兩方面，中國部分總有重的傾向。試翻閱目錄作一審閱，即可了然。這無法可以挽回的不平衡的自然現象，決非基於著者卑劣思想有意誇稱本國者。關於這一點，在此有向讀者提及之必要。

關於藝術史時代之劃分，應根據時代思想及風格之轉變而定，不宜依普通政治史那樣就朝代加以區分；但本書爲東洋各國之美術史，受著各民族，各時代，各地域，各作風及其他各方面種種複雜的牽制，不能實現此理想的計劃，爲謀敍述上之便利及讀者之易於理解計，仍只能採用朝代區分辦法，這實是一大憾事。

普通美術史，都是以空間藝術爲對象，本美術史的取材範圍，當然也祇限於空間美術這一部門，即繪畫，建築，雕塑，工藝美術等四者。此外，中國的書學，古來視作六藝之一，實爲中國高尚的特殊藝術，依美學上的分類，可歸入空間藝術門類中，故亦成爲本書對象之一。

現代美術史及一般藝術史，決不是單將繪畫，建築，雕刻以及其他各種藝術創作的成形的前因後果及其發

展狀況加以敍述，便算完事，還得依據自然的原則將各種藝術的各種風格的萌芽，滋長，成熟，老衰以及產生另一作風的潛在的原動力，及各民族，各時代，各地域的藝術特色與其相互關係等一一加以詳述，同時，還須在藝術發展的過程裏探求美意識的究竟，運用美之理論評定各時代，各民族，各地方，各種美術的價値，此外，還須在各種作品的陰影裏尋究各作家的美之感情及各作家所屬該民族該國民的美之感情的發現，從旁更須闡明其知的感情與道德的感情的發現以及當時當地的一般思想，文化，宗教，風俗等等。此為編纂美術史至少限度的要求，同時，也是本卽美術史所企圖達到的一個目的。

第二章　中國藝術之開創時代

（黃帝至舜）——（紀元前二六九七——二五九八年）

時代大勢與藝術創造之績

中國爲世界最古國之一。當我漢民族由西方——中央亞細亞逾過帕米爾高原向東遷移，將原據中原之苗族向南方驅逐，廢棄了遊牧之生活而定住於黃河流域之後，造居處以經營佃漁，畜牧等事業，開市廛興出物物交易之法，以滿足生活上一切需要；又發明鑽燧之術，進而改爲熟食，作結繩之政，立傳教之臺；其後又嘗百草，製醫藥以治病，畫八卦，造書契以代結繩之政，此時頃，早已有文化顯示了出來。及至黃帝（軒轅氏。）戮蚩尤於涿鹿（今河北涿縣。）之野被天下諸侯尊爲天子之後，遂武功告成而文教益昌，創造種種器用，貨幣，舟車，衣冠，設文武官，鎔銅以鑄鼎，營造宮室城邑，復命蒼頡制文字，史皇作圖畫，大撓作甲子，容成作曆法，隸首作算數，元妃嫘祖（西陵氏）與蠶桑，伶倫作律呂而定五音，十二律的音樂，於是乎我中華民族文化的曙光，始突破闇黑而輝煌於黃河南北。故自民國紀元前四千六百〇八年（？）黃帝（紀元前二六九七至二五九八年。）受命以後，已知以甲子紀年，歷史之紀錄亦備，文化發達之蹟已可考見。黃帝之後，少昊（金天氏，紀元前二五九七至二五一四年。）顓頊（高陽氏，紀元前二五一三至二四三六年。）二帝之世，國疆漸大，北自幽陵南及交趾，分全國爲九州；其後再經二代，（帝嚳高辛氏，紀元前二四三五至二三六六年，帝摯，紀元前二三六五至二三五八年。）至有名的堯（陶唐氏，紀元前二三五七至二二五六年。）舜

（有虞氏，紀元前二二五五至二二〇六年。）二帝之世，文化益見進步，堯典所云：「黎民于變，」孔子嘗嘆：「唐堯之事，煥乎夫文章。」這都是言當時文教之興盛的。如興祖宗之廟祀，序爵位禮度，造五瑞以示爵位之崇卑，製五器以禮天地四方，畫五采於衣冠以明服章，在在足證文物之漸見粲然。廟祀實啓後來明堂之制，五瑞五器之玉物足見當時工藝雕刻之發達，服章之采繪實爲應用繪畫之始。

黃河流域是中國古代文化的搖籃（The Cradle of Civilization），與埃及文化之發生於尼羅河、巴比倫文化之發生於阿付臘底斯河及底格里斯河之間，印度文化之發生於恆河是同一情形。惟當時之發祥地是在黃河的支流——汾水下游一帶，即山西南部河南北部等處，太昊（伏羲氏）都於陳（今河南偃師）炎帝（神農氏）亦居此，後雖遷於曲阜（今山東）但至黃帝又國於有熊（今河南新鄭縣）少昊雖都窮桑（今山東兗州）顓頊又都高陽（今河南杞縣）此後帝嚳都亳（今河南偃師）帝堯都平陽（今山西臨汾）帝舜都蒲阪（今山西永濟）後一時代大禹亦都安邑（今山西安邑）歷觀古史各代大半以汾水下游附近的肥沃平原爲根據地，民族文化亦必以此爲發展之中心。

文字與繪畫之起源及其成長

中國文字與繪畫原屬同源。有巢氏作木器時，已知繪輪環螺旋之紋樣；太昊（伏羲氏）仰觀天象，俯察地理，中觀萬物之宜，始畫八卦，變化長短之直線，以充天地、風、雷、水、火、山、澤之符號，此即中華民族最初的一種屬於繪畫性質的表現，同時文字也由此萌芽。

其後，黃帝之統一事業告成，諸般文化均在進展設施中，其臣蒼頡因從事過去已成文字之蒐集，整頓，增補，改良，並仰觀奎星圓曲之勢，俯察龜文、鳥羽、山川、掌指、禽獸蹏迒之跡，受其暗示，又創造了許多文字，其最初所製的象形文字，即是一種粗略的線畫，其簡單者，例如日、月、山、水、草、木、魚、鳥之作[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]，又如人、門、目、口、竹、絲之作[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]；其複雜者，如舟之作[illegible]，車之作[illegible]，兔之作[illegible]，鼃之作[illegible]，囿之作[illegible]，網之作[illegible]，射之作[illegible]，彈之作[illegible]，果之作[illegible]，採之作[illegible]，死之作[illegible]，子孫之作[illegible]；又有許多字簡直是一種極有趣味的速寫，且其形態頗多變化，覺有超出單純象形結構以外的圖案化文字。例如燕字，或作上飛[illegible]狀，或作下飛[illegible]狀，或作斜飛[illegible]狀，或作飛鳴[illegible]狀；又如龜字，或作正形[illegible]，或作側形[illegible]，或作伏形[illegible]，或作行形[illegible]，他如龍字等變化更多，其他圖寫物體的象形文字更不勝枚舉，在殷墟發掘物之文字中，以及其他有關文獻裏，可以發現不少例證，容有機會與他書詳述之。

總之：此類象形文字即是原始的繪畫，形態富有變化，且合於美的原質，於此足見古人創造能力的健全及其美的意識之豐富了。

根據了此類象形的圖畫文字，一方面加以抽象的種種符號而巧妙的配合之，於象形之外再運用指事（即象事）形聲（即象聲又作諧聲）會意（即象意）轉注，假借等所謂六書的六種造字方法，於是萬千文字都由此組織完成；另一方面更趨於寫實，由簡單的線畫進而用纖細的手法描寫複雜的物象，於是成立了純粹的繪畫。文字與繪畫便是胚胎於那種象形的符號分為兩方面而發達進化而成。

傳說太昊伏羲氏獲景龍之瑞，因作龍書；炎帝神農氏因羊頭山生嘉禾八穗，乃作八穗書；黃帝時因卿雲而作

雲書；少昊金天氏以鳥紀官，作鸞鳳書；顓頊高陽氏又作科斗書；帝嚳高辛氏以人紀事，作仙人形書；帝堯陶唐氏因軒轅靈龜負圖而作龜書。當時此類書蹟，後世一無遺傳；所傳者乃是後世好事者迎合此等傳說，逞其意匠而虛構成的，例如龍書點畫多作龍形，穗書多於畫之一端表出穀物的穗餘，如鸞鳳書，科斗書均類此。當時是否有此類名目的書體，今已不得而知；果有之，其形能否與現世所傳者脗合，亦無從考證；惟可無疑的斷定其亦爲圖案似的文字。現世廣告文字多作種種奇怪的點畫以惹人目，不料三、四千年前文字創始初期卽已有此類美術字了，古人的智慧殊足驚人。

脫離文字的關係的一種獨立性質的繪畫，黃帝時已有之。如畫蚩尤之像以弭蠢亂，如圖神荼、鬱壘兄弟像於桃板以禦百鬼；當時已知使用五彩，帝嘗作冕旒，正衣裳，旁觀翬翟草木之華，施以五彩的日，月，星辰，山，龍，華蟲，宗彝，藻，火，粉米，黼黻等十二章於其上，以昭垂拱之儀。這一類見於著錄的史料，使我們更可確信當世繪畫是被應用於人生諸方面了。

堯、舜時代繪畫更見發達，用途益見其廣。畫衣冠，異章服，以代刑法，天下爲之大治。當時因工藝美術之發達，繪畫之應用遂被重視，如陶器及五瑞五器等玉物，無不施以圖案模樣的雕飾或繪飾。當代此種禮器，今尚有存者，大可供吾人理解當代繪畫眞相之參考。

過去一部分學者以爲蒼頡造字，史皇作畫，惟另一部分學者則以爲史皇卽蒼頡。傳疑至今，未有定說。今若根據書畫同源而推論之，則史皇之發明繪畫一說實不能成立。至關於當代有無史皇其人這一問題，在此亦不暇探

討。歷史上最初以繪畫之名傳於後世的，史皇之外當推那脫舜於瞍象之害的舜女弟敤首，惟其對於繪畫進程上究有何種貢獻，則以文獻不詳無從考知。

建築之起源及其成長

中國上古之遺址，殆不明其所在，故欲考見建築之起源及其樣式變遷之蹟，殊不可能。近世學者間有以太古中華民族爲遊牧民族因而推測當時最幼稚之建築法爲天幕進化而成者，徵之古來所流行四阿式，頗肖其遺制，尤其是亭之形式宛如天幕之頂。惟太古人民是否已知使用如吾人想像中那樣的天幕，實屬問題，故此說難於憑信。

吾人根據史册所可考見者，初則穴居，這穴初必爲豎穴，後即改作橫穴，今西北各省土人仍有穴居者，惟其穴的樣式較古代爲進步。但穴居有遭禽獸的爪牙角毒之患，因此有巢氏出而發明架木爲巢之術以避之，此巢之構造及樣式，今亦不得而知。其後人民已知擇形勢險要可以禦敵的地帶，因編槿爲廬，緝藿爲扉，遂改變了易於顚覆的巢居生活，是爲平地建築之始，故至燧人氏之世，已知建立傳教之臺。伏羲氏爲創設文化最有重要關係者，他定下父子，君臣，夫婦，長幼之道德，發明漁獵，畜養，採鑛，冶金之術，又作甲曆而定四時，造二十七絃之琴，三十六絃之瑟，相傳八卦，書契均爲其創制，而家屋城郭之建築亦由彼創始，當時大致已知擇有水草的平原地帶作定住的生涯了。及至神農氏之世，人口繁殖漸衆，以漁獵爲生活漸感困難，於是造耕具教民種植以足其食，並興交易，醫藥等以

固定此農業社會，建築至此時因而益形發達。及最初之統一者黃帝御世，北中國的漢民族發展的基礎始堅，在其統一之下文化達於高度，宮室之制始興，史載屈軼（草名）生於庭，鳳凰巢於阿閣，麒麟遊於苑囿，其規模之完備，可以想見。黃帝崇始尙自然神教，爲欲接萬靈，布政教，因廣宮室之制，創建「合宮」以祀上帝，是爲中國神殿建築之始。或云神農已有「天府」之創制，與此爲同一性質，果爾則神殿實肇始於神農之世。此種宗廟後世因之，初用以祀天地，祭先祖，後兼用以朝諸侯，養老尊賢，教學選士及舉行種種大典禮。堯改稱「衢室」，舜曰「總章」，夏稱「世室」，殷名「陽館」或「重屋」，周代始稱「明堂」，又有「太廟」「太室」「大學」「辟雍」（即壁廱）等稱。其建築之制亦因時改易，樣式變遷不能得確切之考證，吾人僅知黃帝時之「合宮」四面無壁，中一殿覆以茅茨，當時惟以事上帝，故創制樸略如此已足用。堯之「衢室」，言室疑其有壁，言衢諒可四達，然猶爲一室。

當時不論宮殿或宗廟建築均極簡樸，瓦尙未發明，加之諸帝均尙質樸，未開奢侈之風，故建築均爲土垣茅蓋而已，堯之宮垣室屋均不堊色，茅茨不剪，樸桷不斲，素題不枅，即其例證。

雕刻及工藝美術概說

工藝與人生最有密切之關係，故其發生也較他種藝術爲先。我國草昧時代已知使用石器，當時所用石鏃，石斧，骨鏃，石鎚石鑽等物，後世發掘頗多，至今猶有存者。其後人智漸開，工藝美術之表現尤爲顯著。有巢氏、伏羲氏之世，建築開鑛之術均已發明，金木工隨之而興；黃帝時已置陶正，木正等官，發明家產生不少，故器物之創制於此時

者頗多；其後代有九工正之官以利器用；至舜以垂爲共工之官，以治百工，當時禮制日漸完備，工藝隨之而發達，禮樂器之創製於此時者頗多，像五瑞、五器之玉物，尊彝等陶質祭器，柷敔等木製樂器，以及黑漆的食器，都爲此時所發明，此爲本時代工藝演進之大概。

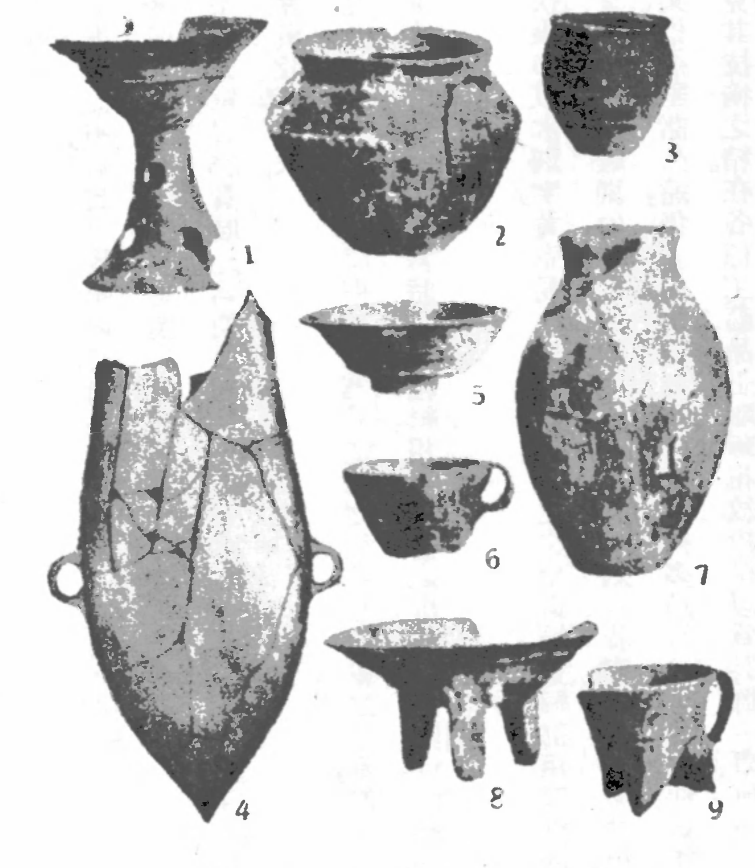
太古武器多以石爲之，風胡子所謂「軒轅之時以石爲兵，黃帝之時以玉爲兵……」（見越絕書外傳記）玉乃石之一種，由石而改用玉，亦可顯示其進步。又黃帝時已知使用木兵器，易繫辭下傳錄所謂「絃木爲弧，剡木爲矢，弧矢之利，以威天下。」其發明者弧爲揮，矢爲夷牟。世界考古家之談各國古代軍器之鑄造，輒以爲可分石兵器，銅兵器及鐵兵器三時代，惟獨中國尚有一木兵器時代介乎石，銅兩時代之間。此點，吾等應特別注意及之。以銅爲武器，始於夏禹之世，鐵兵器則更後。

採鑛冶金之術，相傳發明於伏羲氏，其後黃帝嘗採首山之銅，鑄三鼎於荊山之陽，並范金爲刀貨，又命榮猨鑄十二鐘，協月筩以和五音；顓頊嘗命飛龍氏會八風之音，爲圭水之曲，以召氣而生物，又浮金効珍，於是鑄之爲鏞，作五基、六英之樂以調陰陽。此均爲文獻上昭著之事蹟，其鑄造之術的精進，亦可想見了。自後銅器製作始漸多，惟遺品一無留存。

木工肇始於原始時代，惟較石器爲後；及至有巢、燧人兩氏之世，木工漸興，日常用具非石器、土器即爲木器，惟尙無足述者。黃帝之時命赤將爲木正之官，木製器用始大興；共鼓、化狐發時舟楫，邑夷相繼發明車乘等交通利器。舟是取大木刳空者，與今黑龍江、額爾古納河一帶所用獨木舟無大差異。天子所乘之車曰「大輅，」相傳蚩尤能

作大霧以昏迷敵軍，黃帝與之戰於涿鹿之野時，乃於戰車上作樓及機器人而成指南車以示四方，遂擒蚩尤，當時工藝及科學之進步程度是如此。其後，舜以垂爲共工，百工益見發達，固不僅木工而已。

石，木，金工之外，陶器亦已大有足述，泰古最初相傳多爲鑿地作尊，捧手以飲，其後創造土器，遂改進了這汙尊抔飲的禮初之世態，此種土器今尙有傳者。其後逐漸發達，至伏羲氏之世，所發明之樂器中除琴瑟之外，又創製一種大如鵝子的『壎』，卽是埏土製成者。神農氏又以瓦爲匡，以糜鞈張於兩面而成『土鼓』的樂器。黃帝命寧封（或云昆吾）爲陶正之官，以利器用。虞舜未踐位時嘗於河濱（今山東館陶縣陶丘）以陶爲業，所製器均以不苦窳名於當世，陶之爲用諒亦漸廣，飯以土簋，飲則用土鉶（羹器），禮器中之泰尊，虎彝，蜼彝亦均創自此時，袞冕十二章中所繪之宗彝，卽爲虎，蜼二彝



（圖一）　中國太古之土器

之形。惟當時之所謂陶，實卽今世所稱之瓦器而已。

織布之法，相傳創始於伏羲氏，由作網罟進而織布。當其未發明以前，則多以獸皮蔽下體之前後。織帛之法，不消說是肇始於黃帝元妃西陵氏之女嫘祖發明育蠶造絲之後，至唐虞之世，已能織出圖案花紋。織旣如是發達，染亦隨之而興，黃帝旁觀翬翟草木之華，染五采爲文章，以表貴賤，是爲染色之始。當時所尙之色爲玄與黃，蓋用象天地之正色，故黃帝定玄衣黃裳之制，唐堯亦用黃收冠名緇衣。

漆之最初用途，是用以書文字於竹簡之上，其被人採用之時期，約在虞舜造筆之後。當時記載之工具，卽是漆書於竹簡之上，編之以韋，以便捲而收藏之。間亦有書於縑帛的，當時名曰幡紙。用漆製器之事，亦始於舜世，當時已有黑漆食器之製作。

雕刻之術的產生，是於文字繪畫同時。伏羲初以木刻字，黃帝易之以刀書，當時之文字與繪畫類都用刀刻於竹木片之上。是故書畫之表現於外，當其初，全賴能想出雕刻的一種法術，所以書畫與雕刻有着密切之關係。其後，漆書之法被人採用，不便利的刀書始漸廢棄，惟欲垂諸久遠，仍多用之。雕刻的材料，最初多用竹木，唐虞之世，始能刻於玉石。五瑞五器上雕琢之花紋，可以窺見其技術之精。在各種工藝品上雕琢花紋模樣以爲裝飾一事，唐虞之世已極廣行，五瑞五器不必講，他如鐘、鼎、尊、彝亦多施有極巧妙之文飾，如虎彝及蜼彝雕作虎、蜼之形，又如木製樂器中之敔亦雕成伏虎之狀，鐘鼎之類所以能傳爲古代藝術之寶器者，大牛是在鑄出之形態及文飾之美的價値上。此時鑄飾的花紋以線狀的連續模樣——如篆帶、幹蟲等爲最多見。

第三章　中國古代美術之燦爛期

（三代）——（紀元前二二〇五——二五六年）

時代與藝術概說

自紀元前二二〇五年大禹受帝舜之禪踐天子位，至紀元前二五六年東周赧王入秦獻其地爲止，凡一千九百五十年；其間夏計四百三十九年，（紀元前二二〇五至一七六七年。）商殷計六百四十四年，（紀元前一七六六至一一二三年。）周計八百六十七年。（紀元前一一二二至二五六年。）這夏商周三紀，是爲三代，世稱郅治時代，堪與唐虞之世並稱。其間尤以周世爲甚，興封建制度，封親族功臣，制禮作樂，舉凡禮制，官制，學制，田制，兵制，以及百工之事，一切器用名物，莫不大備，於是制度文物大開。周東遷以後爲春秋，典型猶存，孔子儒教之說，後世多仰其高德。威烈王以後爲戰國，諸侯強戰，處士橫議，孟軻、荀卿相繼出世，一時豪傑蜂起，人才輩出，是爲本時代政治上之大勢。

文化之發達，隨着時代向前推進，藝術亦跟之而滋長，至三代已有極偉大的爲後世所望塵莫及的驚人表現。夏商之世，是在滋長的過程中，至周代已達中國上古文化史上最隆盛之域，藝術這創造之業至此時頃已開燦爛之花。集過去時代文化精華之大成的，是周。故周朝之藝術即可代表三代，同時亦可代表了自邃古以來的藝術。周代之文獻與遺物較多於夏商二代，我們從這上面如加以研究，可以周詳的窺見當代文化之美備，同時，對於周以

前之藝術便有不足一覩之感。

三代爲提倡禮教的時代，故對於藝術的設施極爲重視，藝術全般多爲禮教所利用，藝術因是始得繁榮，而禮教亦得其助力始漸昭著，互爲表裏，不言明甚。周末春秋、戰國之世，列國紛爭，人民塗炭，然因是思想已擺脫禮教的束縛，奔放而自由，加之人才輩出，藝術得其生命力，反非常迅速的向上昇進，這一點是極堪注意的事。

三代文化中心地，先後分爲東西兩地域，禹、湯繼堯、舜之後，依舊未脫離今之汾水下游及河南北部平原地帶。大禹都安邑，（今山西解縣）商湯都亳，（今河南商邱縣）後遷於殷，（今河南偃師縣）改國號曰殷，傳至武乙又遷都於河北。（今河南衛輝即汲縣）及至周朝都於鎬，（今陝西長安縣西南）始盤據涇水與渭水之間，古人稱爲「天府之國」的肥沃平原，周初的文化發祥地便是在這新地域內成長着，但至平王又東遷洛邑。（今河南洛陽縣東）故汾水與渭水，實爲我國古代文化之搖籃。

本時代美術方面代表的遺物，且成爲後來世界之名品的，以金玉工藝爲最多，他如繪畫，雕刻，建築諸方面，雖亦曾有精絕的製作，然（一）因無作品遺留後世，（二）又缺少可資稽考的文獻，（三）因玉器銅器之過於出色，於是向來引不起後人之注意，惟治美術史之學者不應有此種忽視，對於雕建繪諸方面宜加以同等的考察與研究。

三代之繪畫

（一）繪畫與政教之關係

「畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運者也。」這張彥遠的名言把繪畫之偉大力量及其最高價值都已說得十分透澈，而夏、商、周時代卽能發揮出此種特質。當時繪畫多被禮教所利用，不論是純粹的繪畫抑或是附屬於工藝或建築上的繪畫，均成了政教方面的宣傳工具，故繪畫的取材，均含有警戒誘導的深義，人民受其感化，社會得以平治，禮教得以化行。

首先應用繪畫於政教上的爲黃帝，如畫蚩尤之像以弭叠亂，卽其好例；舜之畫衣冠異章服以爲戮，而民弗犯，繪畫之偉力實已表現無遺。禹鑄九鼎，其上之雕飾多作鬼神百物之形，使民知神姦，其作用不言而喻。周朝此類事例則更多：春官司常所掌九種宮庭用旌旗之中，王用「太常」則畫日月之形；（象天明）諸侯建「旂」則畫交龍，（一象其升朝一象其下復）孤卿建「旜」則不畫；（言奉王之政教而已）師都建「旗」則畫熊虎，（鄉遂出軍賦象其守猛莫敢犯也）州里建「旟」則畫鳥隼；（象其勇健）縣鄙建「旐」則畫龜蛇，（象其扞難避害）均含有深刻意義。當時明堂之四門墉則畫堯、舜、桀、紂之像，又描有周公抱成王朝諸侯之圖；楚有先王之廟及公卿祠堂，亦多畫天地，山川，神靈，琦瑋，僪佹，及古賢，怪物，行事等，此類壁畫與政教之關係尤大，固然一部分純屬建築裝飾性質，或爲助長威嚴之意；但另一部分則成了教化上一大工具，像明堂之畫亡國之君與忠臣聖賢相對照，這顯然是含有警戒或誘掖當世在位王侯公卿之意的。孔子至周參觀明堂，曾大爲感動，徘徊不去，爲從者曰：「此周之所以盛也。」藝術之偉大的力，至周世更表現得充分了。此外，如王宮正門之畫虎，射禮之侯的描雲氣，龍盾表面之畫龍，飾戶牖間所置之扆（屏風）的畫斧形，以及羔鴈（初見時所執禮物）之覆布的畫雲氣，……於此更可理解：以繪畫爲建築及諸般工藝之裝飾，一半是出於藝術慾的本能的衝動，一半卻與當代禮制政教諸方

面有深密之關係，其採取動植物及自然界現象爲描畫題材，均不是盲然的，實蘊有深義。研究這其間的關係，是史學上最有濃厚趣味的事。

（二）三代繪畫發展概況

繪畫旣與政教有如是重要之關係，故自黃帝發見此種關係後即利用之，歷代諸帝對於繪畫雖不有意提倡，但均非常注意之。堯、舜、禹、湯以文獻缺乏記載，不得而知；至周代則設色之工，已分爲畫，繢，鍾，筐，㡛五門，且畫事已設專官分掌了。冬官之職中，置有專掌畫（畫事做物體曰畫）與繢（分布采色曰繢）之事的吏，主辦宮庭一切繪畫——如禮器，服冕，旗旌，建築等裝飾畫之事務；地官之職中亦設有大司徒之職，司天下土地之圖。此種設施，即爲注意畫事之一大明證。

夏禹之世，已有能圖各種山川，奇異鬼神，百物之形象者，周代郡國輿地之圖法，即濫觴於禹之圖山川。至商紀，畫像的藝術亦已極高妙，那伊尹圖九主之形以干湯，高宗使百工寫夢見的良弼之象求諸天下，這有名的兩事蹟，是昭然的見於史册的。周代繪畫的事蹟之見於文獻者，較夏、商兩代爲多。從這些文獻中即足洞悉當代繪畫確已站立於重要地位，故自然的呈顯了展開的局勢。對於色彩的使用與其辨識能力，均已達相當程度的進步。「描狗馬難，畫鬼魅易」的論畫之說，亦已產生。

當時繪畫都應用於衣服器用，建築之上，附隨工藝而發達。冕服十二章，各繪以五彩的日、月、星辰、山龍、華蟲等等自然界現象，這畫衣服之制雖創自黃帝，但至周世因織物的進步，更顯盛行；他如前述九旗、羔鴈、扆、盾之畫以及尊彝之屬的畫雲山動植物形象……工藝美術方面之應用繪畫爲文飾之事，單就經傳之所載已如此其廣，於此

可以推知繪畫之在當時確已與人生發生了密切之關係。

偉大之壁畫，亦於此時出現。雖不能堅決的斷定壁畫是創始於此世，但見於古代著錄中的是以周爲最早。當時宗室廟堂建築及宮殿園囿建築都盛行之，或畫於牆，或飾之門，或純爲裝飾性質，或與政教有關。前所述明堂四門墉之畫堯、舜、桀、紂之像及楚之廟堂的畫山川、神靈等物，即其事例。

周代的繪畫既與典章文物同樣遠勝於夏商二代，繪畫的人才當然亦較多於前代。「宋元君將畫圖，衆史皆至，……在外者半……」（見莊子外篇）其衆可以想見。惟當時之畫人雖多，卻均視之若工匠一流，故不以名顯於世，我們所可考知者僅寥寥二、三人而已。周有畫筴者曾於周君之前運其智巧表演其繪畫的驚人神技。齊有敬君其人者，齊王召他畫九重臺，因久不得歸視其妻，想思情苦，爲求安慰起見，乃畫妻像以對之，其藝術之精妙，已能表現內在的精神了。戰國之世，魯尚有天才的大藝術家公輸班（即魯般）出世，他對於繪畫、建築、雕刻均有偉大的貢獻，不僅足以代表周世，實爲泰古時代唯一的藝術家。關於繪畫方面有一段以腳畫忖留神像的韻聞傳於世，雖像神話不足證信，然其速寫技術之神妙，是可以無疑的。

三代之文字與書體

（一）書體之變遷及其發達概況

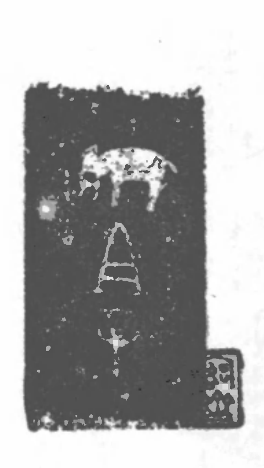
「倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之「文」；其後形聲相益，即謂之「字」。字者，言孳乳而浸多也。著於竹

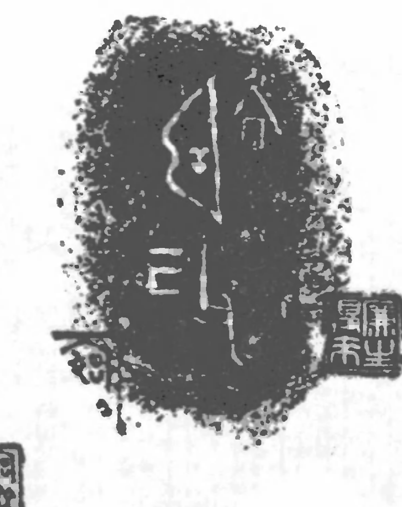
帛，謂之「書」，書者如也。以迄五帝三王之世，改易殊體，封於泰山者，七十有二代，靡有同焉。」——許慎說文序

依照世界文化發達的常軌推考之，在這久遠的歲月中徐徐不斷的發生許多變化是當然的；但夏、商以前的文字，雖代有改易，然未大殊，後世統稱此一時代之書體曰「古文」。直至周宣王之時，（紀元前八二七至七八二年。）第一次文字改革者史籀出世，始根據古文加以改變，或減少筆畫，或另創新字，著成史籀十五篇，字數已增至九千字，當時用以教授學童。史籀傳為宣王之史官（或云柱下史）其在文字學史上為上古蒼頡之後的第二祖。惟其實，是否眞有史籀其人尚屬疑點，或與史皇同樣為誤傳的人物也未可知。不過自黃帝時代經一千八百餘年而至周宣王之世在文字進化的推移過程中有這一變，是可能的，故史籀其人之虛實問題，在此可以不必論及。

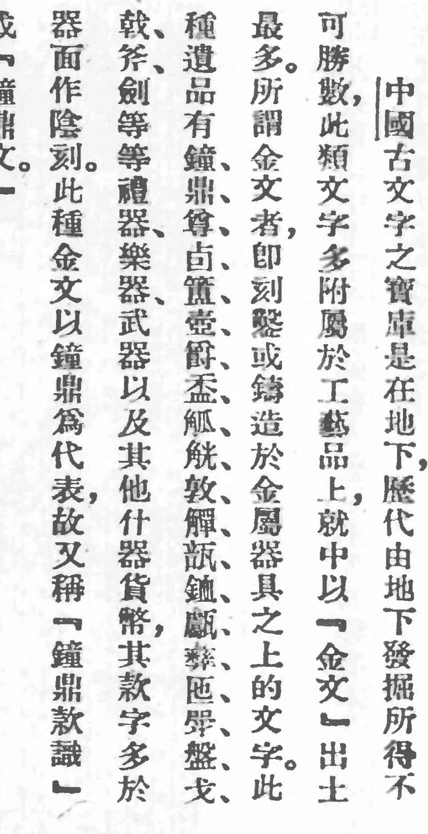
「大篆」之名是與後來秦世之「小篆」對稱，後世又以史籀人名稱其書曰「籀文」，甄豐刪定舊文制為「六書」，其中二曰「奇字」三曰「篆書」其實均是大篆。

周取得天下後經三百年，國內紀綱漸弛，一時王位空虛，行所謂周召共和的無頭政治者凡十四年，其後宣王即位，使能任賢，周室中興。當時百政急待振肅，而文字之整理亦為當前要務之一，史籀因作大篆，古代文字遂第一次由雜亂而告統一，由煩冗而成簡明。平王東遷以後，古文大篆並行於世，列國遵守宣王所定標準，未稍變動。及至春秋之季，政治失了統一，各國文字亦次第發生變異，故孔子從政，首謀正名，竭力挽救，尚未大變。延至戰國，諸侯惡周制害己，宣王之威力全失，於是文字之乖形日多，七國各異其形，直至秦幷天下，經丞相李斯之整理與推行，文字始告第二次統一。



（圖二）　三代銅器陰款（拓本）



（二）三代文字遺蹟

中國古文字之寶庫是在地下，歷代由地下發掘所得不可勝數，此類文字多附屬於工藝品上，就中以「金文」出土最多。所謂金文者，即刻鑿或鑄造於金屬器具之上的文字。此種遺品有鐘、鼎、尊、卣、簠、壺、爵、盉、觚、觥、敦、觶、瓿、鈕、甗、彝、匜、斝、盤、戈、戟、斧、劍等等禮器樂器武器以及其他什器貨幣，其款字多於器面作陰刻。此種金文以鐘鼎爲代表，故又稱「鐘鼎款識」或「鐘鼎文」。

古人最喜勒石以紀功，故封於泰山上之石刻，至春秋末葉即已有萬餘人之多。惟能遺留至今者，卻祇有唐韓愈輩所傳賞視爲周代名物的石鼓文而已。這唯一的遺物的時代，或云周初，或云周末，或云秦代，甚至有云六朝宇文周之世者，衆說紛然，莫宗一是。多數人的解釋，則以爲是宣王巡狩岐陽時史籀作頌而勒於十方鼓形石上以紀功的。文字的內容，便是歌頌佃獵之事蹟，後世稱之爲「獵碣，」即由於此。其書體爲

史籀之大篆，字畫較後來之小篆為繁冗，富有遒勁的韻致。石鼓作高約二尺，直徑約二尺許的鼓形，十個之大小略有差異，字即刻於其周圍，全文達七百字以上，唐世已漫滅頗多，然尚足明示全文之意，宋代之拓本已祇有四百六、



（圖三）石鼓文（拓本）

七十字，今則僅存二百數十字。原石初湮沒於鳳翔（陝西）附近荒山中，至隋唐間始被人發見，不久即移置本縣孔廟，北宋時再移至汴京，歷代倍受朝廷之愛護，今則保存於北平孔廟大成門兩廡之下。

石鼓文之外，世傳三代石刻文字之遺物，尚有夏禹之岣嶁山碑、壇山刻石、比干墓題字、延陵季子墓碑等。岣嶁

碑有龍書螺書鸞飄鳳泊之譽，延陵季子碑俗傳孔子所書，然均爲僞造之作，難於置信。此外，尚有印璽之屬，此種小品石刻文字，三代中以周代之遺品爲尤多，然其眞僞的鑑定頗感困難。蓋鐘鼎類尚有極多僞作，像印璽那樣的小東西僞造當然更容易了。

三代文字之書體及書法，吾人可就當代之鐘鼎款識及石刻文字考見之。近代又發見一種當代遺物之「甲骨文」，更暴露了當代文字形態之另一面，故大可充參考上的一種新資料。此類甲骨文，是清光緒二十六年（公元一九〇〇年），河南湯陰縣附近小屯地方偶然所掘得，文字多刻於獸骨龜甲上，大者尺餘，小者數分，計有數萬片之多，少則一二字，多則數百字，其字數總計至夥，一時在同處發見如此多量的古代資料，殊爲難得。此類出土品大半入於羅振玉、劉鐵雲兩鑑藏家之手，各計保存四千個，均有拓本及考證公於世。入於其他中國、日本及歐、美之學者，學校，博物館，好古家，及貴豪之手的，其數量自數個至數十個，多者也有數千個。故其總數當有數萬，在今國內骨董店往往還有發見。

當此遺物發見後，其時翰林院編修王懿榮（字廉生）斷定其爲殷代物，頗得一般金石學者之承認。蓋發掘地點爲殷之要區，且所刻文字之內容



（圖四） 殷墟發掘之甲骨文（拓本）

亦均爲殷時卜筮用的刻辭，故定爲殷之卜辭可以毫無疑義。憑此以溯考三代日常通用文字之書體等，在理解上更增進了一層。

三代之建築

(一)三代之宮苑建築與宗廟建築

夏禹繼承唐堯之遺風，行尙儉德卑宮室，幷戒子孫不爲峻宇雕牆，故宮室之建築雖創始於黃帝之世，至夏禹時代依舊是土垣而茅蓋，僅用蜃灰堊壁而已。且不僅建築之進步速度爲之減退，卽工藝雕刻等亦莫不受其影響。建築之脫離粗野的原始狀態，在建築史上劃一時期，是在夏末的桀世。當時烏曹、昆吾相繼創製甎瓦，空前的宮殿建築於是乎興。瓊室象廊，瑤台玉牀，其壯麗是不難想見的。同時其他裝飾工藝美術，亦均隨之突飛猛進。

夏桀、殷紂向爲歷代史家及普通一般人所唾罵，但其在民族藝術發達史上卻是古代一大功臣，彼等對於建築，工藝歌舞諸方面之貢獻均極大，使當時文化生活驟然增高一級，這是生在後世的人們都當表示敬意的。那廣三里，高千尺，營造七年乃得竣工的鹿臺，便是紂的代表建築。沙邱(今河北平鄉縣)之苑臺亦大擴充，南距朝歌，北距邯鄲，均爲離宮別館。至今雖無遺蹟可考，然其規模之雄壯富麗不難想見。

周初努力建設東西兩京，宮殿園囿，宗室廟堂之建築亦大興，遂產生一種「翬飛式」建築樣式，詩小雅斯干篇所謂：「如鳥斯革，如翬斯飛」卽是形容此種樣式之壯觀的。考此式濫觴於黃帝之阿閣，其後逐漸改進，至周初

始形成此種定制。後世偉大建築類多倣之，其構造樣式至今未大變更，屋翼檐角多向上，其形態永爲中國建築上特有的美點。凡殿宇四阿引出作翼然之「飛昂」者，即此式。

宗廟建築之制，前已說過，代有變遷。夏后氏之「世室，」堂修二七，廣四修一，五室三四步四三尺，九階，四旁，兩夾牕，白盛門堂三之二室三之一。殷人之「重屋，」堂脩七尋，堂崇三尺，四阿重屋，故其形幾如樓，後來方士因之言神人多好樓居。

「明堂」之名，見於周頌、孝經、左傳、孟子、荀卿、考工記、禮記、家語等典籍，周公於成王七年，(紀元前一一〇九年)營築洛邑，(今河南洛陽)之王城(東都)後，始建之。惟其制不見於經，故諸家不一其說。考工記曰：「周人明堂，度九尺之筵，東西九筵，南北七筵，堂崇一筵，五室，凡室二筵。」但大戴禮盛德篇則云：「明堂凡九室，室四戶八牖，共三十六戶七十二牖，以茅蓋屋，上圓下方。」自是五室九室兩說，遂爲歷代學者爭衡而不決。在此雖不暇加以推論，但其制之由小而大，由簡而繁，正與其初用以祀上帝後擴而爲朝諸侯，祭先祖，饗功養老，教學選士等大典禮之用一般，是可以無疑的，由此推之，則明堂九室之說較爲有力。

周敬王四十一年，(魯哀公十六年，紀元前四七九年。)孔子卒後，世人仰其高德，於是各地建設雄大的廟堂以祠之，宗廟建築大大的被其促進不少。

魯之大建築家公輸班，即生於孔子之世，或云其爲魯昭公之子，但不敢必。

(二)周代之都市建築

我國古代都市建設計劃及其建築工程，至周朝已極可觀，禹、湯之世的情形如何，以文獻中殊少著錄，難知其詳，吾人今就周代都市建築發達程度探究之，不難想見其逐步演進的概況。

周代政教文物均較夏、商爲隆盛，都市建設當然亦不能外此。周初武王作邑於鎬京，（今陝西西安）謂之「宗周，」是爲西都，其後擬於洛邑營「成周」而未果；至成王之世乃決實現武王之志，定鼎郟鄏。（即洛邑）七年春三月周公至洛，興工營築，是爲東都。這新都的規模，不消說是較過去諸王都要完備進步多了。

「匠人營國，方九里，旁三門，國九經九緯，經涂九軌，左祖右社，面朝後市，市朝一夫。」——考工記

這雖未指明那一王城，但可斷定其爲東都洛邑的規模。方九里的王城，每方開三門，四周總共十二門。天子十二門之取義是在通十二子，即以甲乙，丙，丁等十日爲母，子，丑，寅，卯等十二辰爲子。城內經緯各築道路九條，路之闊須能容車九乘往來，當時的車爲六尺六寸，兩旁各加七寸，凡八尺，九軌共計七十二尺，故其闊達十二步，當時交通大道已如此寬適，在路上男子由右而女子由左，車則行於中央，周代都市交通管理又如此得法。

「王宮在城之中，其左爲宗廟，其右爲社稷，其前爲朝廷，其後爲市肆，朝者官吏所會，市者商旅所聚，必須一夫百畝之地，然後足以容之，百步爲畝，四面各百步，側有百畝也。」——考工記

王宮位於都市之中央，其前作爲行政區域，其後則劃爲商業區，在人事簡單的古代，其都市能如此配置整然，不能不說十分完備，十分偉大了。且更有進者：

「匠人建國，水地以縣，置槷以縣，眡以景，爲規，識日出之景與日入之景。晝參諸日中之景，夜考之極星，以正

朝夕」——考工記

於此，更可發見當時市政管理上已知注意天文氣象之觀測了。按都市之備具觀察天文之規模，實肇始於殷紂十九年（紀元前一一三六年）周西伯之立靈臺於豐邑，（在鄠縣豐水上）當時文王用以以候日景，占星象，望雲物，故名此高臺曰靈臺。

三代之工藝美術

（一）三代工藝發達概觀

三代爲我國古代工藝美術發達到極峯的時代，且工藝遺品至今仍頗多，吾人欲探索當代繪畫，書體以及雕刻等狀況，亦唯賴此以供參考，是故三代之工藝美術品幾可代表三代藝術全部之昌盛，其重要可知。

第一代禹王之世，踵黃帝之美事，使九牧貢九金，鑄九鼎以象九州。在現代雖無一種遺品可徵，但從著錄中可以知道其裝飾花紋，是以山川奇怪，鬼神百物爲象。當代金玉工異常發達，金錯，鑲嵌及塗金之術，均於此時先後發明。銅器之上均以黃金相嵌，作爲文飾。其細如髮，實爲後世「景泰藍」製法之濫觴。當時所施花紋，以雲雷文爲最普通，雕飾於器之腰，腹部作帶狀的模樣。在陶器上亦有雕刻此種文樣者。

前已說過：伏羲氏發明織物，嫘祖創製絲織品；惟當時的製作，還都是平織而無花紋，至堯、舜之世始有紋織之物產出。及至夏禹紀貝之文樣的錦，已達精巧之域。同時，創始於舜的刺繡之術，亦隨之而大進步。夏桀之時，女樂三萬人，無不文繡衣裳，這即是一大明證。

由夏而入殷商之世，工藝美術向前推進更速，離繁榮期已不遠。歷代由當時文化中心地的河南北部——如汲縣古墳及殷墟（彰德）等地所發掘到的竹書龜板甲骨，銅器以及牙角所製器物之柄的斷片，素燒之壺的破片等工藝品上，我們可以明瞭當時藝術創造之業的發達概況。當時的工藝，是佔着藝術上極大的勢力，已分爲土工、金工、石工、木工、獸工、草工等六工，於此可以判明工藝的製造，在當時已成爲專門性質了。土工專造陶器，瓦器，金工專冶鑄金器，（卽銅器）我們之得以窺見當時工藝狀況的，全賴有此兩種遺物。

商尚質，故樸質素淨實爲當世工藝之特色，其價值亦在此上。其所施裝飾模樣，也都不脫古朴之趣。陶器，銅器上的雕飾，極相類似，饕餮紋雲雷紋爲最多見。商器銘款之最特色之處，是那些鐫刻著庚、辛、癸、子、孫、舉、木、田、中、非等字體都爲古調之古文的一字銘，與那些鐫成像立戈、横戈、禾、斧、矢、車、兕、龍、虎等的象形文字及持着戈、戟、旂、刀、干等武器的人形的花款。銘文之多至二三十字的，在商器中不能說沒有；但用一字銘及用象形文字或人形以爲記號的，卻從未見於他時代。

享樂的紂王，其縱情淫樂的舉動，實促進建築音樂等之進步不少，而對於工藝方面的貢獻尤大。如象箸、玉杯、玉珥、玉衣、金鈿、指環、步搖以及其他種種家庭用器，婦女飾物，大半爲紂世所創造。綾紈、錦繡、文綺等織物、繡品，到此時亦大大的進步了。

周代藝術，以工藝之發達爲最足驚人。商紀所定的六工，至周已塲爲珠工、象工、玉工、石工、木工、金工、革工、羽工、等八材，各盡其技以充國用。而治木之工又分爲輪、輿、弓、廬、匠、車、梓七門，治金之工又分爲築、冶、鳧、㮚、段、桃等六門，治

皮之工又分爲函、鮑、韗、韋、裘等五門，設色之工又分爲畫、繢、鍾、筐、㡛等五門，刮摩之工又分爲玉、楖、雕、矢、磬五門，摶埴之工則分陶、旊兩門。百工萃聚，各有專責。當時朝庭復置有玉府之官，專掌王之金玉、玩好、兵器；天府之官，專守藏國之玉鎮、大寶器典瑞之官，管理玉瑞、玉器；司服之官，專掌王之吉凶衣服；弁師之官，掌王之五冕。每事每物，均設有專官，工藝之發達，可以想見。

（二）三代之玉器

我國古代西方多產玉之區，據山海經所載，計有二百四十餘山之多，產量之豐量如此。當時著名產地爲于闐及莎車兩國，因貢入非常之多，人民對玉之愛好心益加高漲，久之，遂成了一種愛玉的風習。這玉石的豐富與玉癖之流行，便成爲決定三代美術特色的要素，形成周代美術工藝上一大發展。玉之在這時候，上自天子，下至庶民，不論公私，幾莫不愛用。儒家、道家對於玉的愛護與尊視，更不可名狀，左傳云：「匹夫無罪，懷璧其罪。」這古諺，即十足的表現了當時人愛玉、敬玉之心境。這些玉物遺留至後世，因受黃土、靛青、石灰、水銀及血、銅等的浸沁的化蝕作用，遂呈顯甜黃、甜青、孩兒面、純漆黑、棗皮紅、鸚哥綠、硃砂紅、雞血紅、櫻毛紫、茄皮紫、松花綠、白菓綠、秋葵黃、老酒黃、魚肚白、糙米白、蝦子青、鼻涕青以及雨過天青、澄潭水蒼之類的古色，甚至有出人意表之外，呈顯那所謂蝦蟆皮、灑珠點、碎磁文、牛毛文、唐爛班等巧沁花色的，因此增長了賞鑑的趣味，身價隨之而益高，後世好古者們更珍寶如生命。

玉之在三代，除用以作環佩、刀飾、耳玉、首飾、帶鈎、琀璧等物品外，還有專爲天子所服者，諸侯所執者，禮天、地、四方時所用的。三代禮制至爲複雜，故其所用禮器，亦極繁重。凡一用必創一種專用之器，即同一用途之物，又必因使

用者之爵位而異其形制、大小、花紋，於是器物之名稱與種類益形繁多。此在禮教殊隆之周世爲尤盛。周代八材之中，玉工特別重要，當時有玉人專門製造服玉、佩玉、琀玉、玉敦、玉鎮以及六端、六器之類。玉物之名稱，在周代除經傳所載外尙有五十餘種之多，在現代非骨董專家幾難於辨識。

虞舜之世所制定之五瑞、五器之玉物，周代改爲六瑞、六器，玉制益覺完備。六瑞之玉是爵位之表象，在位公侯各執不同之玉，以示尊卑，以爲符信。瑞玉之形態及其上所雕刻的裝飾花紋，均含有警戒在職者應各盡所職的深刻意義。第一種玉名「鎭圭，」天子守之，琢飾模樣爲四鎭之山，取安定四方之義；第二種名「桓圭，」爲公爵所執之玉，雕有桓楹之象，取公爵爲國家棟梁柱石之義；第三種玉爲侯爵所執之「信圭，」第四爲伯爵所執的「躬圭，」兩者都以人形爲琢飾，人形直立者爲「信圭，」刻紋較爲纖細，曲者爲「躬圭，」刻紋略粗，其取義，顧名即可理解；第



（圖五）　圭

五種是雕有禾穀文樣的「穀璧，」爲子爵之表象；第六種是雕有蒲席文樣的「蒲璧，」乃男爵所用。

六器是祭天地四方用的禮器，禮天以「蒼璧，」祭地則用「黃琮，」東方用「靑圭，」南方用「赤璋，」西以「白琥，」北以「玄璜，」六者同爲玉質，因造成之形態色澤之不同，故有各種名稱。考其色澤的變化，亦有相當取義：蒼者天，故禮天用蒼色之璧；地土呈黃色，故祭地採黃色之琮；其他祭四方所用玉色，均可舉一反三的推知其用意。周之禮制之精，考工之細，單從這些極微細的地方稍加觀察，已可瞭然。今再就其形態言之：「璧」爲平圓形

而中有孔者，『圭』爲剡上方下如笏形的，『璋』爲圭之半，『琮』爲八角而中呈圓形的，『璜』爲璧之半『琥』則琢成虎形。每種之中又因形制，大小，花紋，的不同，分出許多名稱，例如以『圭』爲名的，便有大圭、土圭、裸圭、珍圭、琬圭、琰圭、靑圭、鎮圭、桓圭、信圭、躬圭、穀圭、等十餘種。這形制，大小、花紋等，乃是隨用途及使用者之職位而異。而這圭與璋的形態，便是基於以前石刀，石劍發達胎化出來的。

（三）三代之銅器

前已述過范金之術，發明於黃帝時代。黃帝晚年嘗巡視國內，於開封附近的首山發見銅鑛，於是採而鑄三寶鼎於荊山之陽，以象天地人三者，同時又鑄鐘、鑄鏡、是爲銅器鑄造之發端。以後銅器的鑄造漸多，至三代時，更顯興盛。鐘、鼎、尊、彝、名目繁多，製造技術頗具特色。鑑古家與骨董家特名此時代的銅鑄遺品曰『古銅，』而將唐、宋、元以後所鑄物稱爲『新銅。』

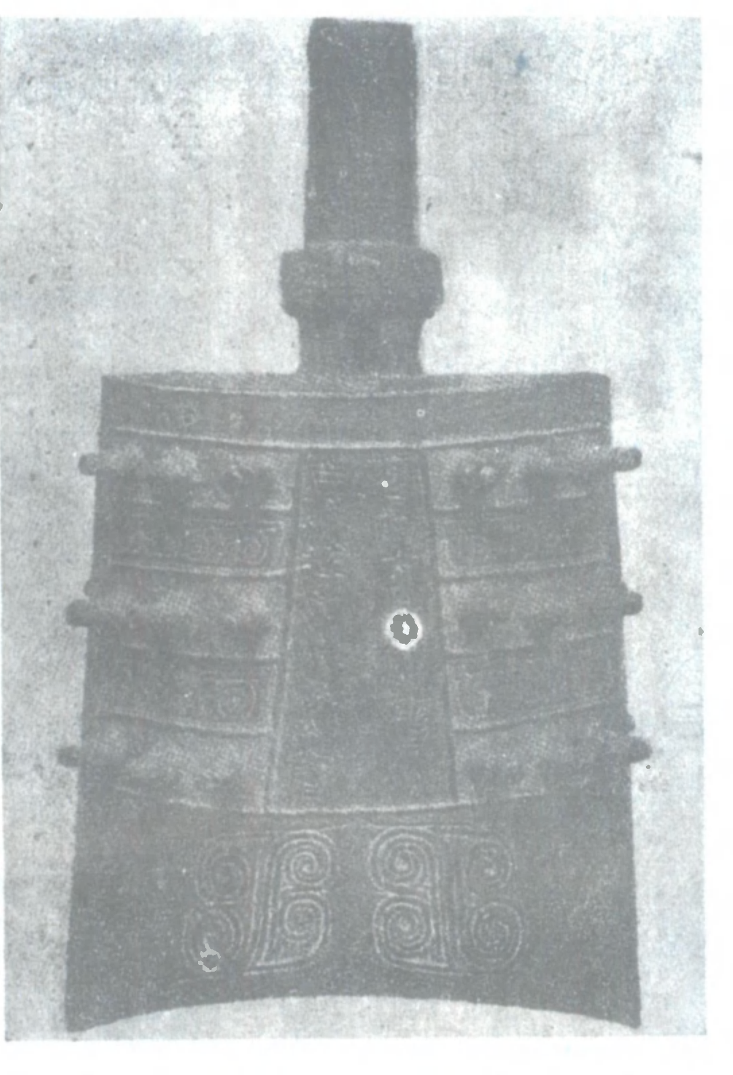
三代古銅之特色，簡括的說，便如梁同書所評：

『夏尙忠，商尙質，周尙文；其製器亦然，商器質素無文，周器雕篆細密，而夏器獨不然，嘗見夏器於銅上相嵌以金，其細如髮，歲久金銳，則成陰竅，以其刻畫者成凹也。』

此說極足徵信。

銅器之種類與玉器一般複雜。至周爲尤盛，蓋周代之金工與玉工同樣有偉大之表現，製品產量極大，遺留至今世的也最多。美術史家們驗考周代藝術發達之蹟，全賴此以充唯一見證。當初金工之制，分築、冶、鳧、㮚、段、桃等六

部門，築氏爲削，冶氏造殺矢、戈、戟、凫氏鑄鐘，㮚氏作量器，段氏製鎛一類的農具，桃氏則鑄劍。由是禮器，用具等始告十分完備，那祭祀會賓之禮所用六彝、六尊的名物，均爲此時制定。他如卣、鬲、觚、爵、敦等禮器，鐘、鐸等樂器，劍、戈、等武器，以及其他種種食器，化粧具，烹調器，創始於此時的頗多，單舉其名目，也就不可限量。假使要從中找出爲工藝史上特別有重要關係的主要銅器，則當推鼎及六彝、六尊。

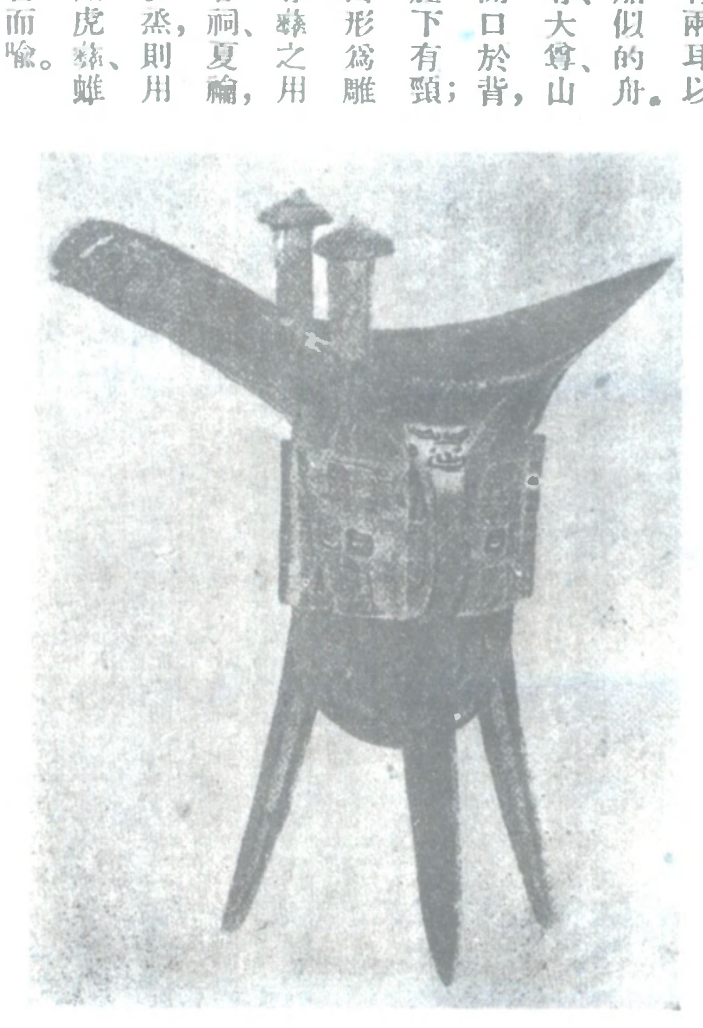


楚公鐘　（圖六）

鼎在當時爲傳國重器，故得天下即謂之「定鼎；」同時，又爲和五味的烹飪用器。彝、尊均爲禮器中之盛酒用具。彝即灌尊，所謂「六彝」者，雞彝、鳥彝、斝彝、黃彝、虎彝、蜼彝也。雞彝象雞形，鳥彝象鳳形，（或云，即鳧尊，鴟鴞尊。）虎、蜼彝亦各象虎蜼之

形，黃彝以龜為目，嵌以黃金，斝有兩耳，以稼禾為飾。各彝之下，都承以茶船似的舟。所謂六尊者，犧尊、象尊、壺尊、著尊、大尊、山尊是。犧、象兩尊全體成牛象形，開口於背，以利注酒；著尊着地無足；壺尊腫下有頸；大尊即太古瓦尊；山尊之上以山形為雕飾。各尊之下，都有壝以充承盤。尊彝之用途，也各隨所行典禮而異，例如春祠、夏禴，則用雞彝、鳥彝、犧彝、象彝；秋嘗、冬烝，則用斝彝、黃彝、著尊、壺尊四時間祀，用虎彝、蜼彝、大尊、山尊。其典禮之美備，不言而喻。

這在當代已繁榮到極度的古銅器，至秦之始皇帝出曾一度與古代文化同遭重大的迫害，全部名品悉數埋藏於土中水底，幾無餘剩，直至唐代顯出文藝復興的曙光時，這些久被埋藏的名品始一一出現於地面。雖說是不幸，同時卻也可說是幸事，其實因埋沒而起的變化，反比往昔的面目為美了，因此其趣味與其品位更增深了一層。那被後世好古博雅之士所讚賞不絕的，所謂瓜皮、蝦蟆斑、雲頭片、芝麻點、雨雪點、純青斑、朱砂斑、朱砂堆、水銀色、漆



（圖七）饕餮紋爵

黑色、紫褐色……等瑩潤高雅的古色，便是因入土，墜水千百年始能顯現的。這種天然的美質，縱有絕世的僞造妙手，亦難於倣摹其萬一。

這些古銅器留傳至數千年後的今日，其色澤因歷受外界種種影響，遂發生極大變化，這不特入土墜水的如此，即永被人間珍藏未經入土、水的亦莫不然。因此後世好古者們對於這些稀世之珍的古代遺品，就其色彩上分成「土古」，「水古，」「傳世古」三類。

三代全般工藝品不論尙忠，尙質，尙文，都愛雕鏤各種細密的花紋模樣以爲裝飾。應用於銅器上者，以陰刻的雲紋、雷紋、蟬紋、鱗紋爲最初的裝飾文樣。其後逐漸進步，至「尙文」的周代，取材已非常廣泛，變化也極複雜離奇。其題材以雲、雷、牛、羊、熊、虎、魚、鳥、龍、鳳、饕餮、蟠螭、螭首、夔龍、夔鳳、蟠夔……等最普通，或於器物之腰腹部刻成連續模樣，或於局部——蓋、紐、鋬、耳、流、足、提梁等處鑄成適當的立體形態，或竟將器之全體鑄成動物形態，例如犧、象兩尊及雞、鳥、虎、蜼等彝即其顯著者。



（圖八）　夔龍毀設紋彝

其鑄造技巧已達最高潮，寫生能力亦出神入化，理想之富，更非後世俗工所能望其肩背，其精盤工巧之處，可以考見先民作事之精神。當時王侯均視為這是國家最重的寶器，子子孫孫宜永寶用之，故不惜盡國家之全力遴選天下名工製造之，其所以能產生這樣優秀的器物，絕不是偶然的事。

凡鐘、鼎、尊、彝之屬，均有款識，其目的是在紀功。那無款者極少見，想為三代民間之器，以無功可紀，故無銘文。其文字多用凹刻，秦、漢以後所製器，都為陽刻的凸字，間或有陰文的，那是用刀像鐫碑般的刻成之，此蓋因陰識難於鑄造，而陽識則較易成之故。由此可見三代工藝之精，實非後世所能及。款之篆文，夏用鳥迹書，商用虫魚書，周用虫魚或大篆。字數在夏、商及周初，少者一、二字，多則二、三十字，那有二、三百字長款的，定為周中葉以後至先秦時代之器。銘文所以紀功，此種長銘的內容，大可視為一種最確實的史料，以補正史之缺。我國歷代史家及金石學者對於這些古銅常比舊玉特別來得重視，對於其上之款識等金文的紀載與考定，也特別來得精詳，其主要目的，便是在史料上面。

（四）陶漆織染等工藝美術

當然的，金玉至周代既呈突飛猛進之狀，其他諸工藝自然也必同樣顯出蓬勃之徵象。

摶埴之工，夏、商時代漸形展開，禮樂器及日常用器之陶製者亦漸多。在建築史上劃一時代之甎瓦，亦於桀王之世創成。殷商六工之中的土工，即是專造陶瓦之器的。周時以舜之後裔虞閼父任為陶正。摶埴之工至此時更分為陶、旊兩門，陶人為甗、甑（蒸器）、鬲（烹具）、庾（量器），旊人則造簋、盨、豆等禮器。凡陶、旊之事，髻、墾、薜、暴不入市，製品之不任用者，均

棄而不用，其揀選之精可以想見。當代金玉工造品至夥，陶器則因保存不易，現代已極罕見，破碎的陶片、瓦當，不啻



（圖九）殷墟出土之壺破片

連城之璧。

錦繡之工藝，夏、商兩代實爲其成長期，桀、紂二帝給與推進上極大動力，至周亦已達成熟時期，當時袞州以產錦名於天下。治絲麻以成帛布之事，當時均由婦女任之，綾、羅、錦之屬均已完備，上流階級已盛行着錦衣之風。染色之術，此時亦有顯著進步。周官設色之工五部門之中，有鍾氏專主染羽，㡛氏專主湅絲，其染色程緒之複雜精到，是出於現代人意想之外的。

漆之被人利用，始見於有虞氏，當初唯一的用途爲作書，其後利用以製食器，這在前文已述說過了。至夏禹之世，用途更廣，製品以祭器爲多，一律的外黑而內朱，表現出原始時代特有的一種古樸質實的美來。及至周代，文房具及家常日用品以漆爲之的，頗有數種。不消說，髹漆的技術也是進步了，相傳螺鈿之法，即創始於當世，惟

彩漆之作，所可考見者，仍祇知使用赤與黑兩色而已。

三代之雕刻

當創造文字繪畫之初，雕刻之術卽已同時萌芽，相傳羲、黃之世的文字，便是以刀刻於竹木之上的。惟當是時，僅能刻木而已；雕琢玉石是肇始於陶唐氏之世。由有虞氏而夏而商，逐漸向上發展，至周世更顯隆盛。春官五種刮摩之工中，有雕人之官，以掌宮庭雕刻之工事。考其實施設官之意，當然是出於重視雕刻而起。

附屬於鐘、鼎、尊、彝及圭、璧、琮、璋之上的雕飾，在此無容再談，今所不可不記的，是幾種創始於本時代而成為後世雕刻上重要地位的雕刻物——如明器、神像，及陵墓用像飾物之類。

送死者所用之明器，在夏、商時代卽已通行，惟當時所用者均為塗車、(以泥為車)芻靈、(束茅為人馬)等物，以之羅列於棺之周圍而埋之。至春秋之世，雕刻，工藝已非常發達，乃取木、土為材，運用雕塑之技作成偶人，是謂之「俑」，厚葬之風至此益盛，後世用人殉葬之惡習，實亦濫觴於此。

在墓前配列石獸、石人或建立華表等莊嚴的儀飾，以及將生前所愛用的器物作為墓中副葬品一類的事，從東周初頭之時起，此風卽漸漸盛行，像晉之靈公及吳之闔閭等之墓，便是此時期中之昭著者。厚葬之風，實開端於此。

鬼神之說，發生極早，惟在歷史上決沒有楚國人民那樣信仰之烈。傳為屈原所作的九歌，便是歌其所祠之鬼

神的詩，其中之東皇太一之神，據方士說自古天子卽祀之，雲中君、東君、湘君（堯女舜妻）司命諸神至秦、漢時代仍有祭之者，國殤、禮魂乃人之新死爲鬼者，吾人就其祭河伯及山鬼一事上，卽可想見楚俗之信鬼好祀了。堯、舜、禹、湯之世，宗廟多設木主的神位，以充祀神祭祖之對象，復慮木主易遭火災，因於廟之北壁內爲石寶以藏之，有事則出而祭之，祭畢納於石室，此石室謂之「宗祏。」及至春秋、戰國之世，楚國之人民始有易神主而造鬼神之像以祀之的事，這風氣極流行於南郢、湘、沅一帶地方，於人之歿後造像而祀的事，以越王勾踐之鑄造范蠡像爲最有名。自此以後逐漸廣行，便於無形中形成了一種廢尸禮而興像設的俗習。

木雕之藝術，吾人可就懸鐘、磬的筍虡、（橫木曰筍豎木曰虡）上之雕飾以考見之。鐘虡多作熊、貔、虎、豹之屬爲飾，磬虡多刻禽鳥之屬的形象，筍上則雕龍、螭之屬，周代此種職務由攻木之工中的梓人任之。考工記更翻覆伸述其製作云：

「凡攫閷援簭之類，必深其爪，出其目，作其鱗之而；深其爪，出其目，作其鱗之而，則於眡必撥爾而怒；苟撥爾而怒，則於任重宜，且其匪色，必似鳴矣。爪不深，目不出，鱗之而不作，則必頹爾如委矣；苟頹爾如委，則加任焉，則必如將廢措，其匪色必似不鳴矣。」

由此可以想見當時施於筍、虡上之裝飾雕刻之妙。鐘磬之筍、虡既有如此美妙的雕飾，其他器用之雕飾卽不難推知。

惜此類雕刻物，今已一無遺留，幸賴有古銅、玉物及印璽、石鼓文等遺品，倘足明瞭三代雕刻之技的一斑。

第四章　中印度佛教美術之創始期

（吠陀時代至世尊時代）

時代之大勢

印度亦爲東洋最古之國度，文化發達亦極早，惟在紀元前五百年釋迦佛出世以前之歷史極不明瞭，僅留有許多傳說於後世而已，其事實之眞相，約略得以捕捉。紀元前三千年頃，約當我虞、夏時代，中央西細亞雅利安（Aryan）人種之一部分越喜麻拉耶山而西，其遺裔即今歐洲之臘丁、條頓、克爾底（Celtic）及史坎的那維亞諸大民族，另一部分雅利安族則越過喜麻拉亞高原而南行，漸次浸入西北印度，將原來的蠻民征服，或驅逐之，或歸順之，於五河（Panjab）恆河（Ganges）流域營定住的社會組織。當時各各盤據形勝之地，遂形成許多小國，迄無統一之勢。惟工藝、文學以及其他百般事業，均於此時逐漸向上發達，已知利用金鐵以製造軍器以及種種裝飾物。至我周初之世，那記載當代傳說及思想的黎俱吠陀（Rg-Veda）之聖典，已能口誦。不久至我春秋之際，婆羅門教（Brahmanism）即已成立。當時社會已被分爲婆羅門（Brahmins）即僧侶階級。剎帝利（Kshatriyas）即武上等貴族階級。吠舍亞（Vaisyas）即農工商等平民階級。首陀羅（Sudras）即樵夫等奴隸階級。四階級而成『四種社會區分制度』，（Varnashrama Tharma）中國舊稱『四種姓』。後世之百數十小階級即發軔於此。

北印度、迦毗羅城（今作喀毗拉伐斯圖城(Kapila Vastu)。）淨飯王（即蘇多打那(Suddhodana)）之太子釋迦牟尼(Sakya Muni)（本姓高他嘛(Gautama)舊作喬達摩或瞿曇，本名悉達拉他(Siddhartha)舊作悉達多。）之出世，是比我孔子（周靈王二十一年至敬王四十一年，（紀元前五五一至四七九年）。）稍早，約在靈王之三年，（紀元前五六九年。）其涅槃約當我敬王三十一年（紀元前四八九年。）頃。當其出世之際，中央及西北印度一帶有憍薩羅及摩揭陁二大強國，更有許多小國介乎其間，佛之故鄉迦毗羅為二大強國間之獨立小王國，（一說屬於憍薩羅國。）其成道之地迦耶(Gaya)城即屬於摩揭陁。佛於此二大國說法次數最多，二國之人民亦夙歸依佛教(Buddhism)當時摩揭陁國王頻裟婆羅王及憍薩羅國王波斯匿王與其妃勝鬘亦均先前信奉其佛教的新說，屢顯佛典。頻婆裟羅王為尸須那伽王朝(Saiśunāga)第五代之君主，東嘗征服鴦伽國，後併吞跋耆民族，國基鞏固，威振中印，在位二十八年。其子阿闍世誤聽提婆達多之言，幽弒父王自行篡立。阿闍世始結提婆之黨，故對佛有敵意，後依名醫耆婆之勸，深悔前非，於佛晚年歸聽其教並外護之，其在位傳稱三十餘年。王滅後，本王系尚相續數代，類都萎靡不振。其後囊達王系(Nanda)繼之而起，在位共四十餘年，事蹟亦甚不明，無何種可傳，其後有名的孔雀王朝（即馬爾耶王朝。）起而統一印度，始建設印度王國。

佛滅之後至馬爾耶王朝產生之前，其間在政治上是不斷的王位的篡奪與國際的攻伐，依然維持着與佛出世前同樣的小邦分裂，羣雄割據之舊態。佛教界已發生爭論，因此分裂成許多僧團，當時多努力於結集的事業，編纂整頓佛的遺說，全力多費於鞏固佛教基礎之一方面，故社會上仍能保守佛在世時的教線，雖未於任何地方開拓出新的教線，但亦未見衰乖。若說馬爾耶王朝為佛教的黃金時代時，則本時期可稱守成時代。

自這偉大的宗教盛行於印度之後，全般藝術亦隨着呈發達之勢。當世的富豪及治者階級多爲之盛建寺院或僧房等，佛教信仰益盛，此種行爲自然亦愈增加，藝術亦因是突飛猛進，不幸現世已無遺物存留。故在佛教美術上，此時期就其外面觀之，可以說是基礎工事的時代。

世尊時代之繪畫

釋迦時代的藝術，不論繪畫、雕刻以及其他美術，可充例證的遺品，一種也沒有，故要明確的記述其發達之蹟，實爲事實上所不可能。今所能辦到的，是依據經典或其他的記載來推定當時的狀態。在這裏，無論如何，其大概的情形，是不難窺見的。

當時的繪畫，已能描寫種種物體的形像，所謂「彩畫舍」實爲與今日之畫堂相似的東西。

這時建築上的壁畫，已極流行，對於此類壁畫的保護，至爲嚴密，特設種種戒條，其重視壁畫可以想見。相傳某寺院，曾有一比丘於堂內焚火，濃重的煙霧致將壁畫薰黑了，自此以後，便禁止寺院內焚火一類的事，特另設一燃火之堂以備應用。再犯者，則問以越法之罪。又凡比丘單着襯衣而倚靠畫壁一事，亦在被禁之列。觀乎此，便可考知當時壁畫的製作是怎樣的普遍了。

那憍薩羅國、舍衞城宏壯的祇園精舍造成時，釋迦允許給孤獨長者（卽須達）描寫釋迦及其門弟子壁畫的請求，於是以藥叉神變，五趣生死輪，本生事，（Jātaka.）地獄變，如來看病，死屍，髑髏等爲畫題，產生了不少壁畫。

就中五趣生死輪一圖爲最可注意，當時釋迦對於這圖樣曾親自詳加指示。那髯爪塔也徵求到釋迦的同意，於杜上描寫了種種美而莊嚴的圖畫。又貴人之座及傘之類器物上，也曾施以種種繪畫的裝飾。這些壁畫，都充分的表現了佛教所特有的那種莊嚴的意味。當祇園精舍的壁畫完成時，羣衆多雲集的來瞻仰，因感動而立即歸依佛法的，頗不乏人。

所謂藥叉者，乃是神話上的人物，佛教的守護神，五趣生死輪即地獄，傍生、餓鬼、人、天之五趣，與無明、行、識、名色，六入，觸、受、愛、取、有、生、老死等的十二因緣，同爲一種寓意畫。各以適當的譬喻的物象，畫於輪形的輻間，而於轂的場所則畫以佛像及三毒，（貪瞋癡）這是根據那唯有成道者始免生死輪迴之苦的教義而描寫的。此種圖式，今世尚有傳之者。

關於釋迦的畫像，在世時既描寫了這許多，當其涅槃時，又將其全生涯描成畫傳似的東西，故其畫像在當時頗多。這佛傳一類的東西，除繪畫外，還有雕刻的，其取材多爲四相、八相及本生事等。各依自己的理想與手法製作之。可惜釋迦時代的這許多作品，到現代一種遺物也沒有存在，這實是遺憾的事。所謂四相、八相者，謂釋迦生涯中之種種變相。誕生、成道、說法、涅槃曰四相，再加上降兜率、托胎、出家、降魔，謂之八相。（或以住胎，嬰孩，愛欲，樂苦行，降魔，成道，轉法輪，入滅曰八相，名異而義同。）這些，均成爲後世佛教美術製作上極重要極通行的題材。

當代遺品之所以沒有存留的原因，是由於地下埋藏的極少，這是與中國及埃及相異的地方。古來印度的埋葬法，至爲簡單，沒有什麽副葬的風習，故從來未見有何種出土的遺品。印度古代遺品之缺乏，其最大原因實基於

此。又當時建築都爲木造，卽令偶然埋沒地中，亦必因氣候上之關係而腐朽盡了。故要想像中國及埃及那樣，最由土中發掘出藝術的寶藏，在印度是絕不可能的。

世尊時代的雕刻

此時代的工藝美術已達相當程度的發達，雕刻的技術也已極爲進步。在建築上的裝飾，已知雕刻鳥獸一類的形象。木雕與鑄金的神像，產品更多。當時裸形，事火等種種外道，尙極盛行，各將信奉的神像，造天祠而禮拜祈願之。釋迦曾應給孤獨長者之請，於塔前作高垛，在其上放置鑄銅的獅子。釋迦又制定僧迦藍大衆所用的印，及比丘的私印，都以鍮石、赤銅、白銅、牙角等爲材而刻以種種之圖形。

最可注意的，爲釋迦之肖像，在世之時，長者曾造其像，要置於祇園精舍。後來歸依者憍薩羅國波斯匿王曾以紫磨金仿鑄之；優塡王因悲其不在，亦命當代雕刻名手毗須羯磨用赤栴檀爲材料，雕成高五尺的佛像。當時雕刻的發達，是不難想像的。

世尊時代的建築

這時代的建築，亦無殘存的遺蹟可供參考，美術史家於此極感痛苦。這裏所記述的，完全是依據經典的記載及其他方面得來的史料。

當時的建築極爲簡單，多是用小木材與竹組合而成，屋頂蓋以草編的被覆物，與我國大都市附近貧民窩裏的草房茅蓬有幾分相彷，現代印度田舍間的普通民屋，尙保守着當時的形式，毫未改變。

其後，稍稍進步，始產生木造、磚造等的建築。這磚的使用，在印度是極古的。以後進而爲石造建築。這裏所謂石造，並非全部用石疊成，而是以一部分的石材與磚、木材併用的。

以上所云，都是依據經典所傳當時的僧房伽藍，初爲草房或木造，其後次第改進，由磚而石造。於此可以推定其進化的狀況是如此。這種推測，雖不十分確實，但當時建築的外廓，是不難窺見的。

或云：給孤獨長者等爲釋迦所建之黃金寺，（想即祇園精舍）共有二棟之宮殿。其一，廣二丈五尺餘，周圍約四丈；其二，廣一丈五尺，周圍二丈餘。屋頂是用黃金之板覆蓋，板厚八分許，其他內外的裝飾，盡用黃金造成云云。這傳說，雖難於置信，但美術工藝，建築之類，至釋迦之世已加速的進步了這一點，我們祇消觀察後一時代藝術的繁榮之狀，便可毫無疑義的證明這是確實的。又相傳祇園爲七層之伽藍，規模極爲莊嚴，分十六大院，一院具爲六十房。又云有十二浮圖，七十二講堂，三千六百房舍，五百樓房云云。此最初的佛教大建築，當我唐玄奘三藏遊歷該地時，已歸荒廢。其遺址在今中印度舍衛城之南。

第五章　中印度古代佛教藝術全盛期

（馬爾耶王朝）

時代之大勢

（一）馬爾耶王朝之興廢

釋迦牟尼滅後二百三十八年（？），約當我國之末周赧王四十七年（紀元前二六八年？），阿輸迦王(Asoka)，舊稱阿育王君臨中印度之摩揭陀國，直至我秦始皇十四年（紀元前二三三年）頃崩殂。先是當我顯王四十三年（紀元前二二六年）的時候，馬其頓國王亞力山大東征，以破竹之勢指揮十二萬之精兵，渡過印度河而侵入派迦坡，印度諸小國遂被征服，爾後，西北印度如西里亞之地，爲亞力山大王之勇將塞留孤(Seleukus)所統治，不久建國，傳至數世而亡。當其時，原爲囊達王系(Nanda)之庶子的中印度旃那羅笈多王(Chandragupta)，周顯王四十八年至赧王十七年紀元前三二一至二九八年。崛起於華氏城，此卽印度史上最有名的馬爾耶王朝之祖先。後傳位與其子頻頭娑羅(Bindusāra)周赧王十八年至四十一年，紀元前二九七至二七四年。這兩代之間，西里亞特派國使長駐摩揭陀，因領土相鄰，至爲親善，彼此文物也漸融和，遂將亞力山大所侵略之地歸還摩揭陀。此時印度西北陲，因希臘人的往來與居住之關係，將西方——希臘、亞西里亞、波斯等地的優秀藝術，直向印度北部源源輸入，是爲東西文化接觸之因。這有名

的阿輸迦王乃頻頭娑羅之子，馬爾耶王朝第三代之明君。此時版圖大為擴充，除南端一部之外，全部印度及阿富汗、俾魯芝（Baluchistan）等地均受其支配，故為本朝最盛的時期。王沒後，馬爾耶王朝雖尚繼續傳數代，經五十餘年，但國內已呈四分五裂狀態，本王朝的子孫空擁虛位，僅據有摩揭陀之一小土地，直至本朝終期，（漢呂后四年紀元前一八四年。）在政治上既均寂然不足聞，在佛教及美術上亦無何種貢獻。

（二）阿輸迦王與佛教美術

這阿輸迦王本是暴徒，殺戮兄弟，無所不為；但即位後，行為大變。深信佛教，乃定佛教為國教，處處建立石柱，以旌表佛蹟。又於摩崖上刻以誥文，特別是對於佛陀（Buddha）成道的遺蹤，像佛陀伽耶之菩提樹，特建大塔，繞以玉垣。舍利子（佛骨）分散各處，造塔婆，鑿石窟而藏之。復得優婆鞠多（Upagupta）的協力，定教規宗則，聚僧侶一千人於國都華氏城（Patna）（古之波吒釐子，今之波脫納（Patna）地方。）為佛教經典之結集。並派遣布教師分赴四方各國傳道，遠至希臘、埃及、地中海沿岸諸國，都行派及，以弘佛法，釋迦之教法，因能傳向中天竺以外諸國，後來遂得行向中國、日本而開佛教之洪基，成為世界的宗教，實都是阿輸迦王之功。當時政治上的許多計劃施設及所頒法令，均以佛教之博愛思想為依歸，像革除從來之弊政及刑殺之法，於各處建設病院及施藥所，這些仁政，頗得民衆之愛戴。後世印度國民無不知其名。當時附屬於佛教的藝術，也頓成勃興之勢。當時所造美術品，至今雖已殘缺不全，然尚多殘存。我們所能見到的印度最古藝術品，便是這阿輸迦王的遺物。故馬爾耶王朝之美術，簡直便是阿輸迦王時代之美術。

（一）賴梨耶・嫩騰額爾和（Lauryia-Nandanyarh）紀念柱（紀元前二五〇年頃）

阿輸迦王晚年因篤信佛教之故，發生巡拜佛蹟之志，先由首府華氏城出發，北方入佛涅槃處吠舍釐，（今譯毗薩爾）次第進發而至佛降誕之地的嵐毗尼園，更向西方行而入舍衛國。爲紀念這些佛之靈跡的存在起見，乃於領土內各要地建立許多石柱。這類紀念柱（Stambhas or Lats），實爲印度美術現存遺物中之最古的，現在各地尙保存極多，其最著者有下列數種。於此不僅可以考察當時技術家石材雕刻之術的進步，且可窺見當時建築之應用石材已極通行。

（1）賴梨耶・嫩騰額爾和石柱　（獅子柱頭）

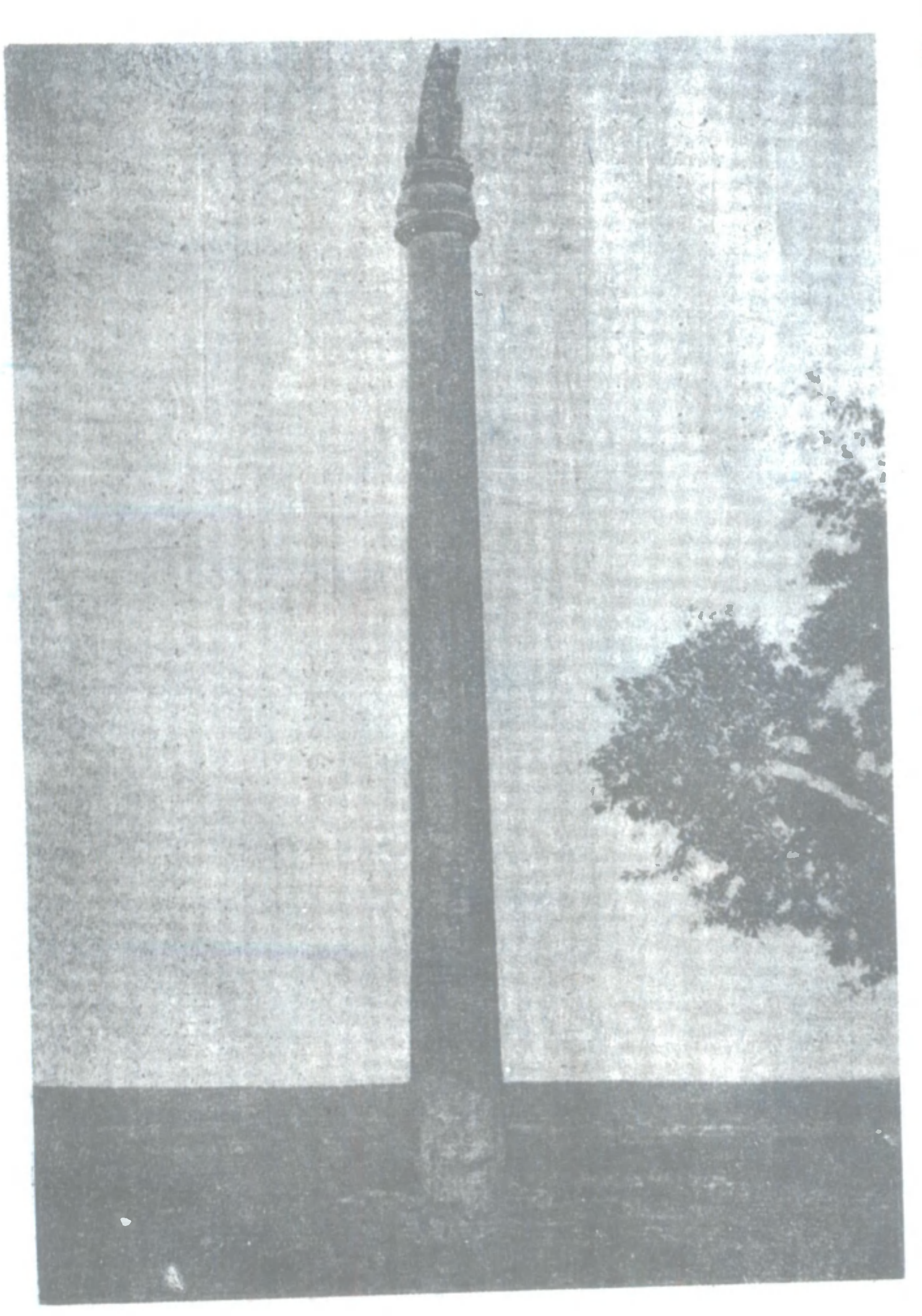
（2）松溪(Sanchi)石柱　（四獅柱頭）

（3）松基塞(Sankisa)石柱　（象形柱頭）

（4）鹿野苑(Barnath)石柱　（四獅柱頭）

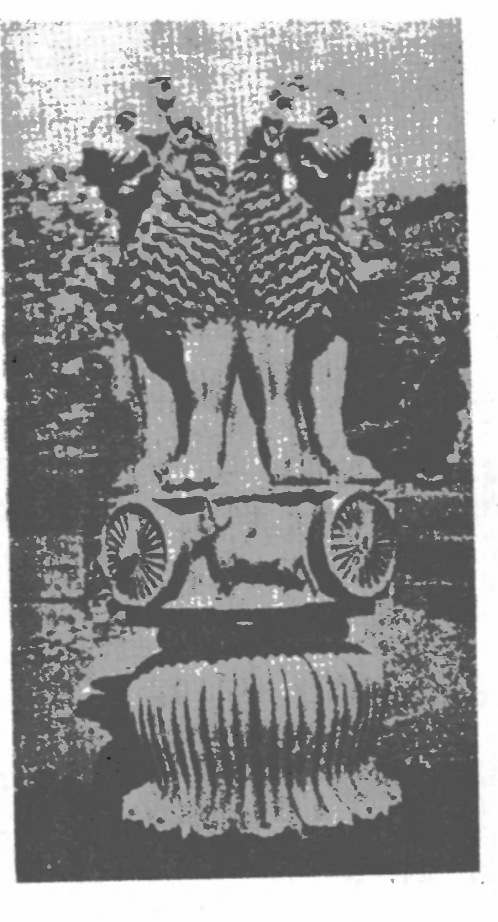
此外，尙有吠舍釐（Besarh）石柱二，亞拉哈勃獨（Allahabad）石柱一，妮格梨華（Niglihwa）石柱一，藍毗尼園（Bummendei）石柱一，以及拉姆派華（Rampurwa）發見，甲谷他博物院保存之石獅柱頭及石牛柱頭各一。就中最著名的當推嫩騰額爾和之紀念柱，雖有損傷之處，然大體尙完好，可以視爲代表的石柱，其餘都

已殘損。



(圖一〇) 羅梨耶・[illegible]爾和之紀念柱

這些紀念柱之石材，類都爲灰色砂岩，聳立高空，頗有宗教意味的雅美。柱身皆圓，周圍刻有梵字的誥文，內容都屬遍示民衆的訓諭。柱頭的樣式，也都爲鐘形，周圍刻有蓮瓣狀或垂葉形的花紋，上下椽各施以二條繩索樣的雕刻。其上，置有厚的圓盤形石板，板之側緣，刻有法輪（與車輪相似）。或獸列、鵝鳥之列，忍冬花模樣的浮雕(Relief)。更於圓板之上，雕刻各種動物形態，各地紀念柱所異者，即是這柱頭上的雕飾物，或作立勢的象、牛、馬，或作蹲踞的獅子，更有雕成四獅子，八獅子前半身，而腹部以下相合爲一之形態的。這些動物的雕刻，均爲寫生的，頗巧妙。

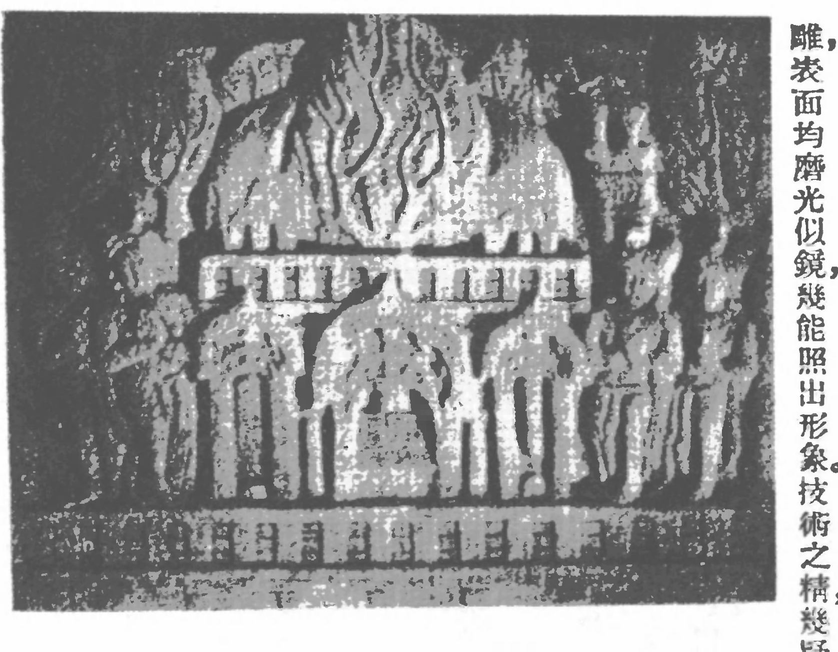


阿育王紀念柱頭之一（圖一一）

嫩騰額爾和的紀念柱頭，鐘形部分是以蓮瓣爲雕飾，圓板側面所刻，爲鵝鳥、忍冬之花紋，其上所蹲踞的爲獅子，極有雄健之感。柱高三十二呎半，基部之直徑爲三十五吋半，柱頭之直徑爲二十六吋四分之一，全體成細長形。那耐冬模樣酷似亞細利亞的作風。那鐘形的柱頭，也頗像古代波斯舊都倍賽帕利斯宮的柱頭樣式，於此可以證實那時的雕刻雖然大體尙爲印度固有的意匠樣式，然多少已受西方的影響了。那高蹲於柱頂的石獅，由遠處瞻視之，頗能顯出一種威容來。那Pose與那手法，實爲古代印度藝術之Top，

自此以後直至現代這二千五百數十餘年之間，無有及之者，即世界所有石獅雕刻，亦無有能與之相比擬的。

松溪之紀念柱，亦頗具特色。高達四十二呎，柱頭之頂，冠以四獅，後肢中合。其特徵爲不論柱身或圓板上之浮雕，表面均磨光似鏡，幾能照出形象。技術之精，幾疑非人間所有。考此種磨光法，創始於埃及，後傳至波斯，印度想是由波斯間接模倣而來的。在此可以考知中印度之藝術，至阿輸迦王時代，所受外來影響已極濃厚。



（圖一二） 巴哈烏他之玉垣（一）

（二）巴哈烏他（Bhorhut）之天門及玉垣（紀元前二〇〇年頃）

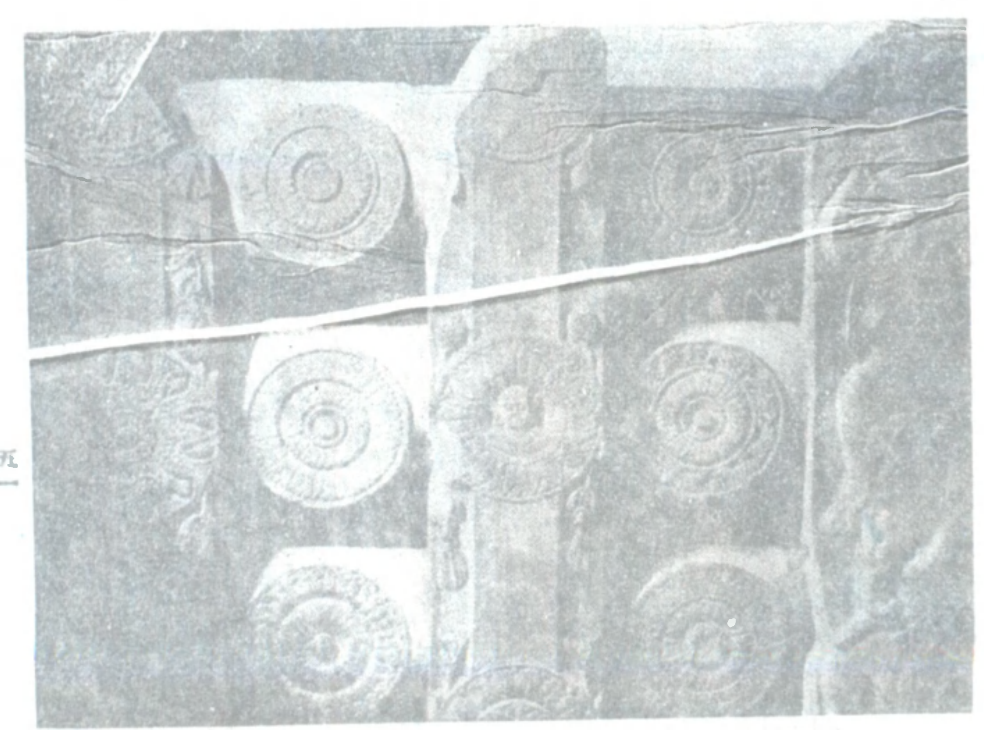
玉垣（Rails），明言之，即是石欄，當時建造於塔婆菩提樹，紀念柱及寺院等聖地之周圍，半爲保護，半爲裝飾性質。玉垣四方，必設有石門，特稱之曰『天門』（Torana）。這天門的構造，是於左右兩本石柱之上配置數條橫樑，一見就覺像我國的石造牌樓及日本的鳥居（Tori）。考牌樓，Tori 的形制之源，實即出於印度之天門，初傳至中國，後由中國流入日本的。

玉垣，普通都用橫石三段造成，稍有過重的感覺，且柱

與橫石之間，極少空處，而石上各處均刻有極細密之浮雕。這浮雕的取材，初爲獅子、象、牛、馬等動物，既而用法輪、菩提樹、吉祥天，有的也取之於佛傳，本生等傳說的寓意的題材。雕刻精巧，意匠極新，故有活動之趣與莊嚴之感。

巴哈烏他是阿輸迦王時代之產物，在塔門之石柱上，刻有蘇格奈王達奈鋪啓之名，又在石欄之上刻有王子威達倍爾之名。達奈鋪啓王（紀元前二四〇至二一〇年。）之在位與我秦之始皇（紀元前二四六至二一〇年。）同時期，故可推定其爲紀元前二百年頃阿輸迦王時代所建造。

這巴哈烏他的窣堵婆，今已全部消滅，惟其玉垣及天門的殘石，已蒐集而收藏於甲谷他博物院內。石門尚存有兩柱及中梁，均頗完好，中梁上刻有人面的獅子，柱成八角的四柱集合形，四柱之上戴以又像葱形又像鐘形的柱頭，其上更有方形的板，而以臥獅及人物裝飾其上。玉垣之高約九尺，作成四角之石材柱



（圖一三）巴哈烏他之玉垣（二）

及横貫其間之蓋石上，多有人物或蓮花便化而成的圓形的浮雕，紋樣極為美觀，實可稱為阿輸迦王時代雕刻遺品中之白眉了。雕刻圖樣尚有以三寶、唐草、華繩、動物、幾何形體，塔婆、法輪、天龍、女藥叉圖像，菩提樹之供養以及關於佛陀之傳記，本生等為題材的。就中尤以本生所表現的為最有深趣，那種古拙的稚氣，是極可愛的，從這些雕刻上看來，便可明確的考見阿輸迦王時代的建築已有可驚的發展。

（三）秣菟羅(Mathura)發見之藥叉神立像（紀元前三〇〇年頃）

秣菟羅附近所出土的藥叉神巨像，連臺座共八尺八寸，石材為灰色的砂岩，表面完全磨光，兩手均已遺失。



（圖一四）秣菟羅發見之藥叉神立像

偉大的軀體上面，披着背褂似的長布，圓圓的顏面，耳上有大的耳飾，肩膀開張，表現出男性的雄壯，廣闊的胸前有二重胸飾，粗帶於臍下打了結而長長的垂下，胸之周圍也斜纏着紐帶樣的東西，後方亦有四條飾系垂着，衣裾極長，直達足踝，由那透露的乳，腹及兩腿上，十足的表現出衣料質地之薄。其手法之巧妙，可以想見。

從這手法及樣式上看來，我們可以推定牠是阿輸迦王時代之物，無論如何不精確，但視爲是阿輸迦王前後，馬爾耶王朝以內的東西，是無庸疑議的。試觀這雕像是何等的素樸，那壯威的姿態，具有壓倒一切之氣概。除了那磨光之法外，再也沒有何處有西方風格之影迹，十足的表現出中印度獨特的作風。由那手法的古樸所顯示出的一種稚氣上，更可確定其爲中印度雕刻初期的作品。

馬爾耶王朝之建築

（一）羅媽斯·烈希（Romas Risi）仙窟（紀元前三〇〇年頃）

中印度之建築，至馬爾耶王朝日趨發達，這不單建築呈全盛之勢，其他藝術亦同有此現象。初由希臘人之媒介，將西方藝術撒播於印度北部，在建築上始改變印度古來的木造，漸漸造出石造的房屋而施以華麗的裝飾。至阿輸迦王時代更趨興旺，當時王努力擴張佛教勢力，建築工藝之類亦隨之而呈活躍之狀，此實爲印度空前絕後的光榮期，意匠技術確實大大的進步了。文獻告訴我們，阿輸迦王以前的城之建築，尚多爲木造，至阿輸迦王出，始見有石造者。從那些石造建築上，尚留有木造的構架的遺意，例如玉垣，便是最顯見者，那於石柱上架以上、中、下三

本橫梁之樣式，顯然是由原始的木棚變化出來的。

「城中王宮殿，皆使鬼神作，累石起牆闕，雕文刻鏤，非世所造……」法顯傳描寫阿輸迦王都城華氏城之宮殿的壯麗華美是如此。這雖是空洞的不着邊際的話，卻並不盡僞，關於這點，我們祇消觀察當時的遺物，即可證實其確乎有此壯觀的。

這期間的建築遺物，雖不多，但也頗有數種。如前雕刻一節所述的那些紀念柱及巴哈烏他的天門、玉垣之類都是。從這些遺物上已足窺見當時建築發達之蹟的一斑。惟此時期主要的建築，還有制底，窣堵婆之屬。今將時代比較確實的各舉其一，以資研究。

制底（Temple or Chaitya）或譯作「招提」「支提」「制多」，我國謂之「石窟」，又有譯爲「仙窟」「石殿」「塔廟」「舍利殿」的，然均不能盡其所含之義，似以稱「窟殿」爲最相宜。蓋因這是穿鑿岩壁，加以營造，而在其底裏安置小形的舍利塔，在其前面則作集會的場所，以備僧侶聚在這裏舉行懺悔之會——梵語所謂「布薩會」一類之事的。與後世的講堂有些彷彿；若比之羅馬時代的裁判所（Basilica）埃及的石窟墳墓，則更爲相似。

羅媽斯・烈希制底窟，在佛陀伽耶之比鄰，由其樣式及雕飾上觀察，可以確定其爲西紀前三世紀阿輸迦王時代所造。入口處有尖圓的搏風，列柱傾斜，天花板成橋拱（Arch）狀，極雕極密，這種雕與木造建築的椽之形體極相似，此亦是由木造轉移到石造而尚存有往昔構架遺意的一大明證。光由入口處射進，內部薄暗。穹窿後方安

置舍利塔塔上雕刻男女供養象羣之類頗爲工巧，

（二）松溪(Sanchi)之大塔婆（紀元前二五〇——一〇〇年頃）

此爲印度最古的著名大塔婆，其建造年代難於確定，據考古家之推究，或云西紀前二世紀後半期建立，或云二百四五十年前後之產物，大致當爲阿輸迦王之所建立。相傳王所統領之國，共數八萬四千，故敕諸國建八萬四千大寺，八萬四千座寶塔云。凡與佛有緣的地方，均建塔紀念之，松溪大塔爲其中之最偉大者。塔婆之周圍，亦有玉垣及天門，這天門在藝術上佔有重要地位，惟爲西紀前一世紀後半期的東西，容後詳述。

所謂「塔」，是由梵語之"Stupa"一語變化而來；正譯時，當作「窣堵婆」，那「卒都婆」「藪斗婆」「蘇偸婆」均爲異譯；印度俗語謂之「塔婆」（Thupa）。佛教傳至中國，乃略呼之，單用上一字曰「塔」，今已使用成了習慣。那「浮圖」，本爲「佛陀」之異譯，古人因稱佛教徒曰「浮圖」，後竟稱窣堵婆爲浮圖，或作「浮屠」。窣堵婆名稱之多，實堪驚異。

考窣堵婆，初本專指同墳墓似的埋葬遺骨之處而言，其後專用以藏納舍利（佛骨）後再用以藏納聖者之遺物，後世凡要表彰神聖的場所，多建之。

松溪大塔的式樣最古，全體多用磚建造，成半圓的覆鉢形，遠望宛如丘陵。其下建有基壇，圍成一級巡行道。連基壇之直徑爲百二十呎，單塔身之直徑約百呎，自地面至承露盤之高約爲五十六呎。

還恰像半球形的塔身頂部，在建造當初，本戴有丁字形的相輪，（蓋槃）以爲裝飾，不知何時失去。最近印度政府特

爲之重新配造了一個；但能否恢復舊時壯觀，處於今日的我們實難考見。



（圖一五）松濱大塔遠景

此塔婆之近旁，尙有許多小塔散建於各處，內中所納的都爲與王有關係的名僧——像目犍、連子、帝須、末示摩、迦葉波等僧的舍利，塔身亦均爲王所建立。

第六章　舊文化之毀滅與新藝術之創造偉蹟

（秦代）——（紀元前二五五——二〇七年）

時代與藝術概說

東周亡後，天下成四分五裂之狀者，凡三十四年紀元前二五五至二二二年。及秦王政併六國而統一海內，稱始皇帝紀元前二二一至二一〇年。傳至二世紀元前二〇九至二〇七年。其國又亡。其間雖悤悤僅十有五年，然其藝術創造之業蹟，卻極偉大，在藝術發達史上是永留有不朽之一頁的。其爲後世所詛咒的焚書坑儒一類古文化的破壞工作，對於藝術並非有意摧殘，可是藝術上——尤其是書法，工藝上所受直接或間接的迫害卻非常大；不過雖未能繼續姬周之偉業向前發展，但也並未停滯，更未向後退。蓋當其破壞之後是繼之以新的創造，這雖非有意提倡藝術，然藝術卻因此轉了一個方向，得着一條新途徑向前進展了。周是工藝的黃金時代，到秦世這發達是轉向建築、雕刻、書法諸方面去了。偉大的製作，完成於當世的極多。惜國祚甚短，未能充分的表現出秦始皇帝的創造的偉大力量，這實是歷史上一大憾事。

秦代之建築

(一)秦代宮苑建築

足以稱爲秦世藝術之代表的，是建築。始皇帝既併六國而有天下，乃行專制政策，張威作福。初則經營咸陽宮，遷治下的富豪十二萬戶於帝都咸陽（今陝西咸陽縣）。實現其大規模的都市計劃。繼則二十七年（紀元前二二〇年）又築鴻臺，高達四十丈，上起觀宇，帝嘗射飛鴻於其上。其後，復以咸陽人多，宮庭過小，不足以顯示其皇帝之尊嚴，於是綜合所破諸侯各國宮寶之美，鞭策七十二萬隱宮徒刑者，於三十五年（紀元前二一二年）開始營造千古聞名的阿房之宮於渭南（今陝西渭南縣）之上林苑中。驪山（在臨潼縣）關中計宮三百，關外四百餘。因徙三萬家驪邑（即臨潼縣）五萬家雲陽（在涇陽縣西）。咸陽近旁三百里內，宮觀複道相連。其首先所作之前殿阿房，據云：

「東西五百步，南北五十丈，上可坐萬人，下可以建五丈旗，周馳爲閣道，自殿下直抵南山（在西安城南）。表山巔以爲闕。複道行空，渭流灌徹，橫橋南渡，砌磁北門，銅人十二，排立宮前。樓閣相屬，矗不知幾千萬落。」——史記

這覆壓三百里的宏構，在始皇生前未能全部造成，不幸秦亡之時，爲楚之項羽所燒，烽火連續三月，全部化爲焦土。現今因無遺蹟，雖難於作具體的闡明，但單就史記上抽象的記載，已足窺見其規模之宏壯與富麗了。

(二)長城與驪山陵寢

與埃及的金字塔一樣爲世界聞名的偉大而又古老的萬里長城，是秦始皇帝的唯一遺構，同時也可說是古代建築方面唯一之遺構。這長城雖在戰國時代已建造了一部分，而秦代之後，如北魏、北齊及唐明，雖均屢有修築；但能形成今日那樣東至遼東灣之山海關，西抵戈壁沙漠邊上安西縣布隆吉爾城而延袤五四四〇里之長的壯

觀的，當時秦始皇之功勳實爲最大。當其三十二年（紀元前二一五年）。遣蒙恬將軍發兵三十萬人北伐匈奴而驅其衆於陰山之北以後三十三年（紀元前二一四年）。所增築的長城，是起自臨洮直至遼東，規模幾與今不相上下。

當時所築之長城，起點在臨洮（今陝西臨洮）。終點在遼東，蜿蜒二、三千里，暴師於外凡十餘年，恬常居上郡（今陝西膚施縣）統治之。這長城多以山麓爲關門，隨山巒之起伏築成，或登山巔，或馳於山脊之上。其城壁的斷面，略如等邊三角形，闊約二十呎，高達二、三十呎，成傾斜狀。其材料多用附近之花崗岩石碎成適當之大重疊而成，石之大約當一人之力能運搬爲度，以故一方石塊達一尺餘闊二尺長之大。其用火磚之處，想是後代所補修或增築者。這石塊的結合多用泥灰，其內部則以土充塡之，相距不遠之處並有高數丈的土堆，顯然是眺望樓的遺跡。

這花崗石屏障，不僅爲國家盡了二千多年防禦的責任，在藝術上實足以表現出漢民族堅忍的偉大精神，其在世界建築史上的地位，是不能泯滅的。

與修築長城同時，還有一不可不記之事，那便是驪山陵寢之經營。這預築於驪山之麓的『壽陵』，規模之莊大，副葬品之豐富，是古今無有能與之比擬的。前漢武帝之茂陵，亦沒有如此完備。自此以後直至後漢之世，帝王厚葬之風益見盛行，墓前均配置石室、石闕、石人、石獸、石牀等以爲表飾陵墓之外觀，固而非常雄壯。吾人得以考見當時雕刻實況，全賴有此種遺物。

秦既大興土木，努力於物質方面的種種建設，成爲建築裝飾上主要物的雕刻，自然也必隨之而呈昌盛之勢。當時所作銅像及石像均成爲後世唯一之法則。

當秦始皇初并天下更號『皇帝』的那年，卽收民間兵器，聚之咸陽，銷溶而鑄造銅橐駝、十二金人及鹿頭龍身的鐘、鐻（樂器名）。鐻形似夾鐘，初削木爲之，後改爲鑄銅，周時已有之，莊子達生篇曰：『梓慶削木爲鐻，鐻成，見者驚猶鬼神。』卽指此。一說鐻與虡同，爲鐘鼓之柎，金人或稱『翁仲』後世因之，凡墓前所立人像雕刻，均謂之『翁仲。』據關中記所云：『始皇二十六年有大人十二見於臨洮，身長五丈，足履六尺，始皇以爲瑞，鑄爲金人象之，各重千石，坐高二丈，號曰翁仲。』荒唐無稽，殊不足信。考金人之鑄造，家語告訴我們在周時已有用以立於后稷之廟的右陛之前的事，當時孔子觀於周，曾見之。惟大規模之鑄造，以充宮庭建築裝飾，當推始皇十二金人爲第一次。當時這十二金人像，是建立於咸陽宮司馬門之前以示威嚴的。

秦世石像之代表作，有鑿造於昆明池畔長達三丈之石鯨及牽牛織女之像，此實爲我國苑囿施以像飾的嚆矢。當時蜀郡太守李冰又曾作石牛以鎭壓山川。後世所作山川鎭壓之像，（如清乾隆年間於北平昆明湖畔所鑄青銅牛，卽其一例。）實都是模倣當時這石牛的。

當代王家既好以雕鑄物充宮苑建築及工藝品之裝飾，民間因是亦感染了此種風尚，如咸陽的富豪階級類都愛竭盡物力以求雕飾之工巧，競相誇詡的。惜乏記錄，難知其詳，但當代君民間盛行雕鑄之風，是不難探索的。因是提高了當代文化生活之水準，亦是可以無疑的，雕刻之技術亦必因是而大見進步。

秦代的書體

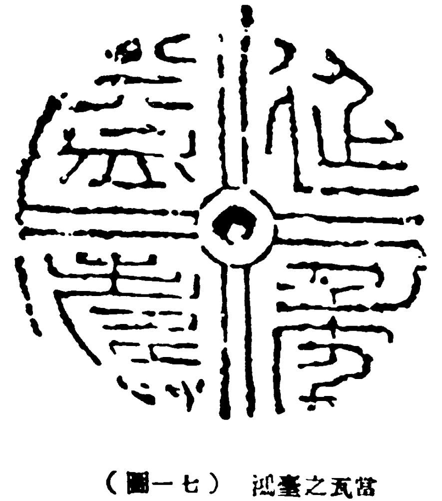
當周平王東遷之後，諸侯分政，各國文字頗爲紊亂；及秦始皇兼幷天下，將古文化毀滅了之後，乃努力創造新的書體。於是李斯、趙高、胡母敬相繼作倉頡篇、爰歷篇、博學篇，整理過去時代的古文，大篆等，省改其繁宂及奇怪之

（圖一六）　泰山殘石（拓本）

處，遂形成一種九千餘字篆書的新體，那便是說文之所本的「小篆」（又稱「秦篆」）的書體。當時丞相李斯利用帝力奏罷不合秦文者，於是在短期間內海內文字始有統一之象。

始皇於二十八年（紀元前二一九年。）起數次東巡，上鄒嶧山，（在今山東鄒縣。）封泰山，登瑯琊（山名，今山東諸城縣。）二十九年（紀元前二一八年。）又登芝罘山（今山東文登縣。）三十七年（紀元前二一〇年。）南上會稽，所過處均立石以頌功德。這些傳爲李斯所書的石刻，便是小篆的最重要遺蹟；但保存至今的，除移置於泰山下某道院壁間的泰山碑殘石數字外，其餘諸石刻非已淪亡，即屬翻刻。

此外，可視爲當代書體眞蹟的，尚有鴻臺之瓦當及多數權（衡器之錘）量（升）上所刻之銘。瓦當文即筒瓦的圓形一端所刻的文字，此種文字概作凸起形，常附有花紋模樣，阿房宮鴻臺及其他之瓦當今世尚續有發見，雖然贋造品頗多。輪廓內文字與花紋的配置均極巧妙，字體以小篆爲多。權量多爲銅器，所刻之銘文多爲始皇及二世皇帝之詔書。其書者不明，或云李斯筆，出於推測，不足爲據。此類遺物發見頗多，現存拓本不下數十百種，不消說雜有僞物，但從其一小部分已足考見其大概。其上所刻之字，大半爲小篆體，間或有隸書者，均草率而不謹嚴，大致爲出於刻工之手的東西，於此更可考見當時人民通行的書風。



（圖一七）鴻臺之瓦當

當其時，程邈復增損大小篆，創造成一種隸書，書寫大爲簡易、便捷，增進能率不少。秦代施行苛政，獄事日多文牘隨之而繁重，因此書法之力求簡約殊感必要，但是當時的標準書體之小篆，雖較古文、大篆爲省便，然仍覺書寫之不迅速，所以這應運而生的隸書，確乎是一大貢獻，故其推行至速且廣，後世書體之日趨簡單化，便是發端於此的。

程邈字元岑，本爲衙縣的獄吏，後以事幽繫於雲陽之獄中，因在鐵窗下覃思十年，益大小篆方員而爲隸書三千字，奏之始皇，大得讚賞，於是用以爲御史，並採用其字以爲隸人佐書，故曰『隸書』。關於隸書之發生，除上說外，尙有以爲是上谷王次仲所創造者，惟所記事蹟類於神話，且王次仲之生存時代有種種異說，故不足憑信。

這以李斯爲代表的小篆與程邈所創的隸書，實爲秦代關於書體方面的兩大創造，在書史上是當大筆特書的。進入漢代，所創書體更多，形成東洋美術之一分野，書法之隆盛，自此開始。在秦代『隸書』與『小篆』並行於世，自此以後『古文』絕迹，惟『大篆』尙存，此外還有『刻符』、『虫書』、『摹印』、『署書』、『殳書』等書體，合『小篆』、『隸書』稱爲秦八體書。這『刻符』、『虫書』、『摹印』、『署書』、『殳書』雖別爲一體，實則均爲裝飾性質的圖案化文字，因用途而異其點畫樣式，



阿房宮瓦（圖一八）

無甚價值可言。

秦代的繪畫

秦代享祚過短，故在繪畫上未有顯著的發展。

始皇初年毎破諸侯，必令善畫的工人寫倣其宮室，畫之於咸陽北阪之上。此種類似建築工程圖樣的東西，實爲後來經營阿房宮時最得力的一種參考，阿房之所以能成那樣壯觀者，便是能博採當時各國宮室之長的緣故。

當代之畫家，文獻中殆無一人，僅知秦之左右有姓名不明的工人，是以寫生的藝術見稱。——

『秦始皇於海中作石橋，海神爲之豎柱，始皇求與相見，神曰「吾形醜，莫圖吾形，當與帝相見。」乃入海四十里，見海神，左右莫動手，工人潛以腳畫其狀。』——伏琛三齊略記

這神話似的傳說，恰與魯之公輸班之以腳畫忖留神像是同樣的可笑，可是始皇左右工人之能畫，卻是可以相信的。當代視繪畫爲工匠之事，故畫家雖自有其人，然不以名顯於世，所以無記載之者。

惟域外畫家卻有一烈裔者見於王子年拾遺記中。此人爲始皇元年西域騫霄國所貢，能含丹青以漱地，即成魑魅及詭怪羣物之象；又能以指畫地長百丈，而直如繩墨；更能於方寸之內，畫以四瀆、五岳、列國之圖，凡畫龍鳳，騫翥若飛，且繪畫之外又善刻玉云云。其藝術似頗有足述者，惟對於中國繪畫思潮上，卻未見受到何種影響。

始皇經營西南，版圖大爲擴充，西域諸國多形歸附，西南夷——如印度等亦都與中國行陸上貿易。烈裔實爲

外來畫家之第一人，中國接觸西域文化，實肇始於此。

第二篇　中古史

第七章　西域藝術東漸時代之中國美術

（兩漢三國時代——兩漢紀元前二〇六——公元二一九年三國二二〇——二六四年）

時代與藝術概說

自前漢(即西漢)高祖元年(紀元前二〇六年)至後漢(即東漢)獻帝建安二十四年(公元二一九年)其間共四百二十一年。前漢武帝之世，爲漢代最隆盛之時代，數次北征匈奴，遠與西域諸國交通，元狩元年(紀元前一二二年)遣博望侯張騫出使西域，西至安息(波斯地方)南至身毒(即印度)印度、波斯、希臘的文化隨之而輸入中土。又後漢明帝，頗能繼武帝之志，再振國威於西域，曾於永平八年(公元六五年)遣郎中蔡愔，博士王遵等十八人至印度研究佛教，隔一年(永平十年，公元六七年。)蔡愔等得佛典，以白馬載經文，並伴迦葉摩騰，竺法蘭二沙門歸國，帝大喜，乃建白馬寺於洛城。又後漢和帝之時，班超征西域諸國，永元九年(公元九七年，)以部將甘英使大秦(即羅馬，)窮臨西海(即今地中海，)南至條支(在美索不達迷亞附近，底格里斯及阿付臘底斯兩河之間。)而歸。自此以後，西域之交通頻繁，羅馬的交通亦開，而大月氏國(Yue-Tchi)及北天竺(即犍駄羅(Gandhara)今略斯瓦爾地方)等地之僧侶，相繼來我國洛陽的，日見其多。

我國藝術，至漢代已有相當之發達，漢民族之一種固有的特質，頗能於作品中表現出來，惟與西域交通後，西方諸國之文化源源輸入，在藝術上不免有外來思想的成分混入。這混入，頗能使題材增加不少新的意趣，而作法

則仍未有何種大變動，對於民族性這一點，亦仍能毫無遺憾的表達出來，蓋漢代域外思想的輸入，是能容納而消化之，成爲自己的生命素，決非囫圇吞棗，不融相和的。

曹丕篡漢代之，國稱魏；蜀漢昭烈劉備，以帝室之胄，卽位成都；孫權據江南，國號吳，與魏、蜀三分鼎立，是爲三國。這三國時代雖兵戈縱橫，殺伐不已，但正因是而脫離了禮教的縲絏，藝術思想十分自由解放。可惜三國之年代均不過四、五十年，（魏四十五年公元二二〇至二六四年。蜀四十三年，（公元二二一至二六三年）吳五十九年（公元二二二至二八〇年））加之遺品極少，故在美術史上不甚重要，今爲紀述便利計，附於漢史之末，分述之。

兩漢時代之繪畫

（一）繪畫發達狀態之概觀

漢代帝王，多好利用繪畫點綴政教，警戒臣民；又對於唐虞之爲政，極爲推重，故當時所定禮制，多效法之，繪畫亦都取材於此。此種繪畫，既有周示一般臣民之性質，當然以壁畫爲最相宜，故壁畫當時極爲流行。其見於文獻者，例如文帝三年，於未央宮承明殿畫屈軼草、（瑞草亦作「指佞草」）進善旍、（亦作「善旌」）「告誹謗木、敢諫鼓等；武帝之畫天地太一諸鬼神於甘泉宮臺室；宣帝甘露三年，單于始入朝，上以戎狄賓服，思股肱之美，乃圖畫功臣十一人（霍光，張安世，韓增，趙充國，魏相，丙吉，杜延年，劉德，梁邱賀，蕭望之，蘇武。）於麒麟閣，法其形貌，署其官爵姓名；後漢明帝永平三年，帝追感中興功臣，乃圖建武中名臣列將二十八人（鄧禹，馬成，吳漢，王梁，賈復，陳俊，耿弇，杜茂，寇恂，傅俊，岑彭，堅鐔，馮異，王霸，朱祐，任光，祭遵，李忠，景丹，萬脩，蓋延，邳彤，銚期，劉植，耿純

武，（咸宮，馬，劉隆。）於洛陽南宮之雲臺」

其後，至宣帝，成帝，獻帝時代，壁畫製作更多。像成帝使畫趙充國之像於甘泉宮，匈奴休屠王后閼氏亦被同畫於宮壁。又像桓帝之老子廟於苦縣之賴鄉，畫孔子像於廟壁。特別有名的，是獻帝時代所建造的成都學之周公禮殿，其壁間所繪之圖，異常偉大，相傳爲益州刺史張收所畫，作盤古、三皇、五帝、三代君臣與仲尼七十弟子之像。當時壁畫之傳至唐代的，有東漢靈帝光和元年於鴻都門學壁間所繪孔子及七十二弟子之像。

此外，如明光殿省中，都以胡粉塗壁，作紫青色界線，而於其中畫古烈士，並書贊之；廣川惠王之殿門，畫有短衣大袴，長劍的古之勇士成慶之像；以及魯之靈光殿所描寫的天地、品類、羣生、雜物、奇怪、山神、海靈等，都可視爲壁畫之一種。考其製作此種畫之動機，及其取材之意義，除裝飾、警勉、莊嚴等用意外，實還表現了宗教性質的信仰心的，蓋當時佛教尙未傳至中土，或已傳來而尙未普及於民間，故漢代人心所信奉者，仍與周、秦時代無異，祇知有鬼神。當時上下之信鬼，畏鬼，信神，求神之心，實不可名狀。單就應用繪畫的舉動而言，見於文獻者，即有畫雞，（王子年拾遺記：「堯時有秖支之國來獻重明之鳥，一名「重精」，雙睛在目，狀如雞，鳴似鳳，時解羽毛，肉翮而飛，能搏逐猛獸虎狼，使妖災羣惡不能爲害。國人或刻木，或鑄金，爲此鳥之狀，置於門戶之間，則魑魅自然退伏；今人每歲元日圖畫爲雞，於牖上，蓋重精之遺像也。是則漢承古風而加以變化，由刻木，鑄金而又爲圖畫矣。）畫桃板（風俗通義：「黃帝時有神荼鬱壘兄弟二人，能執鬼於度朔山桃樹下，簡閱百鬼之無道者，縛以葦索，執以飼虎。帝乃立桃板於門，畫二人像以禦鬼，謂之仙木此，漢應劭記桃板語也。蓋漢承古風，民間畫仙木以祛邪，不獨此也。」）及畫雲氣車（漢書郊祀志：「文成言上，即欲與神通，宮室被服非象神，神不至。」乃作畫雲氣車，及各以勝日。」）等之風習。觀此，即可窺知其一斑。

純爲裝飾性質的繪畫，在當代亦已盛行，不論建築或用具上，均有應用繪畫以爲美飾者。後漢肅宗時，郡尉之

府舍，都施雕飾，畫山神海靈，奇禽異獸，以炫燿夷人，羣府聽事之壁間，則畫歷代諸尹之事蹟。元帝亦曾在太子宮觀過畫飾，武帝天漢四年，令諸侯王大國朱輪，畫特虎居前，左兕右麋；小國朱輪，畫特熊居前，寢麋居左右之狀。後漢所畫飛軨，左蒼龍，右白虎。觀乎此，當時裝飾畫之廣行，不難想見的了。

除壁畫、裝飾畫之外，還有畫於布帛者。此種畫雖不能作裝裱的卷軸，但可任意卷舒，極便於藏庋與攜帶，故其製作的保存年代較爲久遠，至唐代能觀摩當時之畫蹟的，尙頗夥。當時的名作：有武帝使黃門畫者畫周公助成王之圖以賜霍光；光武帝所賜東平憲王蒼之祕書列仙圖；明帝以王景浚修汴渠有功，所賜禹貢圖、山海經、河渠書；順帝梁皇后常置於左右以自監戒的列女圖，以及兵雲圖、三禮圖名士列女之畫像等。惜這些傳世之名畫，於獻帝初平元年（公元一九〇年）董卓變亂，遷都長安時，吏民擾亂，與辟雍東觀、蘭臺石室、宣明、鴻都所藏經牒祕書，同被割散。昔光武遷來洛陽時，車載二千餘兩，以後當三倍於前；但今王允所搜集而運回長安的，僅七十餘乘，道路艱遠，又棄其半，上述諸名畫悉歸烏有，實堪痛惜。

名作之流傳至唐代者，計有宣帝之麒麟閣圖二卷，明帝之漢明畫官圖五十卷，武帝之甘泉宮圖，黃帝明堂圖，五嶽眞形圖，靈帝時之太學圖三卷，桓帝時劉褒所繪雲漢圖，以及前漢之天文圖、鹵簿圖、兵家圖七十五卷，後漢蜀羣學堂之聖賢、禮器、瑞物圖十卷，魯廟孔子弟子圖五卷。其間有建築工程設計性質的，有屬地圖性質的，亦有類似說明圖的，以現代人觀之，當然不能歸入繪畫的範圍；但在當時，卻視爲繪畫之一類，故在美術史上決不能排斥之而不紀述。

漢爲禮教時代，當時繪畫多被禮教所利用，受其束縛而不得超脫；然也有出乎禮教之外的事，那便是王公貴族間的私室畫，據景十三王傳云：「海陽嗣，十五年，坐畫室，爲男女贏交接，置酒請諸父姊妹飲，令仰視畫。」這古今罕聞的事蹟的發現，使我們得到一個結論：「禮教是虛僞的，禮教愈講求，不禮教的行爲將愈演得多，愈是提倡禮教的人，愈能演出不禮教的醜行。」此種性質的繪畫，在漢代以前從未見於著錄，實爲後世春宮之濫觴。

漢代繪畫之取材，單就上舉畫蹟觀之，已足窺見其廣泛。縱觀當時之畫題，以明君、名儒、忠臣、孝子、列女等圖像爲主，神靈怪異之圖的描寫，居於次位，其選擇畫題，實均含有教訓勸誡及宗教的信仰等寓意。所繪幾全爲人物，山水等自然界現象，多作人物之陪襯，獨立的山水畫極少見。這人物畫的發達，在歷史上實極有意義。

漢代諸帝，均極注意繪畫。武帝時，黃門之署，設有畫工，以備應詔。始建祕閣，收藏天下書畫名作，此爲鑒藏書畫之濫觴。元帝好色，後宮達三千人之多，不能常見，特令畫工各圖其像，按圖幸召之，故尚方特備畫工，專事畫肖像，此實開後世獨立設置畫院之先端。明帝雅好文學圖畫，別立畫官，詔博洽之士班固賈逵輩，取諸經史古事，命尚方畫工描繪之，此卽漢明畫官圖五十卷。繪畫經其提倡，頓現繁榮之狀態。

漢代之畫蹟，自唐代以後，已不可復覩；處於今代的我們，那更不消說了。最近，朝鮮發掘平壤附近之古墓，發見壙壁有彩色壁畫，及副葬品不少，依據了這壁畫及副葬品中之什器，意外的便可窺見當代之繪畫的一斑。壁畫作四神（蒼龍、白虎、朱雀、玄武）及人馬等圖之彩繪，頗似後漢時代之石刻畫；副葬品中的漆器，上有永平十二年公元六九年之銘及男女神像、青龍、白虎等之畫。此外尚有瑇瑁製的盒子，其上描有人物羣像，也極像後漢初期之製作。按

平壤地方即漢武帝滅朝鮮後於元封三年（紀元前一〇八年）所置之樂浪郡，至後漢明帝永平年間，樂浪郡正在國人朱蒙所建高句麗國勢力範圍之內，其藝術悉爲後漢所輸入。故觀此高句麗遺物的畫蹟即不難判明漢代繪畫之形影了。

（二）代表作家

古人作畫，但在致用，不在求名，故秦、漢時代的製作，均不落款；惟畫家之姓名，自漢代以後，見於著錄者則漸多。我們所知的前漢畫家，計有毛延壽、陳敞、劉白、龔寬、陽望、樊育等六人，後漢則有張衡、蔡邕、趙岐、劉褒及劉旦、楊魯等六人。漢代年歷甚長，在實際上畫家當不僅此數，蓋此數人均爲衣冠中人物，非待詔尙方，即爲公侯將相名譽地位，均超人一等，故其名得流傳後世；其餘民間無名作家及職業性質的畫工，當不乏其人，惟其名爲前類權威者所掩，遂致湮沒無聞。重視衣冠高士之作——即所謂文人畫的作風，實始於漢代。

今就當代名畫家中舉二、三主要作家，略述其有名的逸事於下：

毛延壽——這生於古之杜陵（陝西長安之南）地方的毛延壽，是一名譽極高的肖像畫家其畫仕女等人像，容貌的美、醜、老、少，都能十分自由的寫得極像，故曾被推爲當代第一的寫生妙手。當時元帝後宮既有三千人之多，當然不能一一常見，乃使毛延壽寫彼等之容姿，上乃案圖選擇召幸之。宮女聞此消息，其中之急欲求幸的，都競相贈賄毛延壽，希望其畫成可愛的美人模樣。就中惟有具絕世之美貌的王昭君，獨抱超然的態度，不願贈賄，遂被描成不堪入目的醜婦面相，不得見幸。其後，與匈奴結親和之好，深望得一後宮之美人爲證，帝乃按圖選擇，結果竟遣最醜的王

昭君賜匈奴。臨去時，召見之，乃知其貌為宮第一，帝驚而且悔，但名籍已定，挽回不及。在後宮目送王昭君之後姿悵然若失。事後，乃窮案其事，待詔尚方的畫工毛延壽、劉白、陳敞、龔寬等人，均處以斬罪。

劉褒——官至蜀郡之太守的劉褒，是桓帝之世的名畫家。彼曾運用其妙技作成雲漢圖及北風圖兩點聞名百世的傑作，又善畫烏鵲之類。相傳不論誰立在雲漢圖之前，便覺蒸蒸然而有熱不可耐的感觀；反之，見了北風圖，便將引起衣不勝寒的感覺。這種傳說，未免過甚其辭；但其藝術之精妙，表現力的富強，是不難想見的。

蔡邕（一三三——一九二）——官拜左中郎將，後封高陽鄉侯的蔡邕，字伯喈，陳留之圉人。彼除能揮畫家的彩筆外，對於書法，鼓琴，無一不精。其關於畫一方面的傳世名作，有講學圖、小列女圖及赤泉侯五代將相圖。當其被詔畫赤泉侯圖後，復命其兼作贊及書，故頗得靈帝之寵愛。其書、畫與贊，都擅名當世，時稱『三美。』

張衡（七八——一三九）生有南陽西鄂的平子張衡，是畫家而兼文學家、天文學家。少善屬文，通五經，貫六藝。所作兩京賦，構思十年乃成。對於天文學方面之貢獻更大，曾作渾天儀、候風地動儀等，著有靈憲算罔論，實為當代極可注意之學者。徵拜郎中，遷侍中，中為河間相，乞歸，後復徵為尚書。其繪畫，在當世，名極高。所繪地形圖一卷，曾流傳至唐代。當時有描寫奇獸而現其妙技的一個傳說云：『建州浦城縣山間，有獸名駭神，豕身而人頭，常露出其身體於水邊石上。平子前往寫生，獸入潭中不出，旁人語：『此獸怕人畫其容，故不敢出。』平子乃棄紙筆，獸果出現，平子拱手不動，潛以足指畫獸形。』這種神話似的傳說，在著作中發見周、秦兩代各有同樣情景的紀事一起，當不足信；但其動物寫生技術之神妙，是可由此推知的。

趙岐（九——二〇一）——趙岐是後漢獻帝時代的人物畫家。生於京兆之長陵。初名嘉，字臺卿，因得罪中常侍唐衡，避禍北海，故改名岐，而字邠卿，表示不忘本。及唐死，乃出世，徵拜議郎。後居荊州，年九十餘時，先自爲壽藏，畫季札、子產、安嬰、叔向四像居賓位，而自畫其像居主位，各爲贊頌。壽藏圖之製作，在過去歷史中從未之見，當推此爲濫觴。

其餘作家，如安陵陳敞、新豐劉白、洛陽龔寬，等尙方畫工，背像畫雖均不及毛延壽，牛馬飛鳥等動物畫，卻極精妙；下杜陽望、長安樊育等畫工，對於布色均有專長；劉旦、楊魯等靈帝光和中的畫手，均曾待詔尙方，畫於洪都學。

（三）兩漢時代之佛學美術

後漢明帝對於古代繪畫的貢獻是極大的，其繪畫的事蹟之見於著錄中者，如別設畫官，收集天下奇藝，與馬后同觀堯舜圖意，以及命尙方畫工所製作之漢明畫官圖五十卷，列仙圖、禹貢圖、雲臺二十八將圖等，這些都足以表現其愛好藝術而提倡不遺餘力的心志；但這還是眇小的事，其使中國古代美術史劃一時代永留不朽的功勳的事蹟，是印度佛教思想的攝取。與這佛教思想同時帶來的，是印度佛教藝術作風。此種作風與我國固有的藝術樣式相抱合，遂產生其後唐代藝術那樣絢爛之華。推其源，實多出於明帝的偉大力量。

域外藝術最早傳入中國，據王子年拾遺記所載，似始於周靈王時代，「周靈王時有韓房者，自渠胥國來，身長一丈，垂髮至膝，以丹砂畫左右手如日月盈缺之勢，可照百餘步。」又云：「烈裔，騫霄國人，善畫。始皇元年獻之，含丹青以漱地，即成魑魅及詭怪羣物之象，以指畫地長百丈，直如繩墨，方寸之內，畫以四瀆五岳列國之圖，又畫爲龍鳳，騫翥若飛，皆不可點睛，或點之必飛走也。」不論其究爲事實，抑是出於虛造或傳說，其對於我國藝術實未見發生何種影響。漢武

帝元狩元年（紀元前一二年）張騫使西域由合浦渡海通印度後，波斯、印度方面的文化，始漸移植於中土，這遂明確的與域外藝術有了正式的接觸。相傳武帝又嘗得休屠王金人，置之甘泉宮，焚香禮拜之。這可以說是佛教藝術傳來之嚆矢；但這僅供武帝及宮人之膜拜而已，對於當代藝術界並未激起絲毫微波。

佛教美術開始定植於中土而生根而滋長的最可靠的時期，是明帝永平十一年（公元六八年）當時建立白馬寺，於洛城雍關之西並於其壁面畫千乘萬騎遶塔三帀圖，這好像為佛教舉行了定植於中土的奠基禮，同時也即是佛寺描寫壁畫的濫觴。

當其先，這是永平八年上的事，明帝夢見金色的天使在空中高飛，十分長大，頂上放出光明，以問羣臣，當時有一不可思議的通人傅毅奉答曰：『臣聞西方有神名曰『佛』其形長丈六尺，為黃金色，陛下之夢，定是此佛。』帝於是立卽遣蔡愔等十八人使天竺，問佛道法，結果得到四十二章經典及優塡王所畫於白氎上的釋迦倚像（或云立像）並會見迦葉摩騰、竺法蘭二高僧，相伴而歸。於是命畫工照樣圖寫數點於南宮之淸涼臺及顯節壽陵、白馬寺之創建，千乘萬騎遶塔三帀圖之製作，亦為此時所成。蔡愔等所到達之地，卽大月氏之犍䭾羅地方。

其後，永平十六年（公元七三年）頃，遣班超經略西域，復開東羅馬及犍䭾羅之交通。自此以後，犍䭾羅等地之佛教，直向中國傳入，佛教美術也隨之次第流入。佛教徒之來中國者，單就桓帝以降至吳之大帝時代為止，卽有安世高、安玄、曇無諦、支謙、康僧會等高僧陸續而來，都是由安息、犍䭾羅等地方至中國作翻譯佛經宣傳佛法等工作。

兩漢時代的書法

（一）書體之變遷及其發達概況

秦始皇時代，李斯省約大篆改作小篆，程邈更增減篆體創成隸書，自此以後，書的藝術漸趨發達。及至漢代，書風之創造日見其多，書藝之進步更爲迅速，製作之繁多亦爲過去所未見。

漢朝一代極爲崇尙儒術，故書、畫等藝術亦得隨之而呈煥然之勢。當沛公西入咸陽後，諸將多爭取金帛財物，蕭何獨先入收丞相府律令圖籍而藏之，故漢初書體，仍通用秦代的隸書，將秦之八體（大篆，小篆，刻符，虫書，摹印，署書，殳書，隸書），取其宜而改爲古文、奇字、篆書、隸書、繆篆、虫書等六體，以通知古今文字及摹印章，書幡信等。當時蕭何所定尉律曰：

「太史試學童，能諷九千字以上，乃得爲史；又以六體試之，課最者以爲尙書御史、史書令史，吏民上書，字或不正，輒舉劾。」

於此，可以窺見當代對於書的重視。

光武中興後，仍沿用西京舊制。至靈帝熹平四年，詔諸儒正定五經，刊於石碑，爲古文、篆、隸三體書法，以相參檢，樹之學門。自此以後，均以此三體爲則，餘均不大通行。

書之作風，在當代變遷極爲複雜，大致都有簡單化的趨勢。蓋漢代人之生活漸漸複雜，人事日繁，故對於書寫能率已知力求迅速。例如前漢江都相董仲舒所作藁書，黃門令史游所作草書，後漢齊相杜度所創之章草，左中郎

將蔡邕所創八分書及飛白書，伯英張芝所作今草，劉德昇所作行書，以及傳爲王次仲所作之楷書，均爲迅速化簡單化的產物。因這作風的變遷，遂產生與現代字形相彷彿的字體。漢代創成之書體，尚不止此，如司馬相如之氣候時書，陳遵之芝英篆，曹喜之垂露篆，劉德升之瓔珞篆，唐終之蛇書，以及徐安于之十二時書等，然均屬圖案性質的東西，書體近於怪異，非書之正道，頗不足道。

（二）代表的書家

漢興，既以六體書取士，能書之人當然因是而增多了起來。其間，尤以後漢靈帝時代爲最興盛。蓋靈帝好書，曾廣徵天下工書者，在熹平六年（公元一七七年）由蔡邕諫引於鴻都門的書家，多至數百人。以書名世的文士，其事蹟之載於各種文獻者，漢朝一代，亦不下百人。當時藝林之盛況，可以想見了。

在歷史上留有不朽之名的偉大作家，類都出於後漢之世。如曹喜、杜度、崔瑗、張芝、蔡邕、師宜官、梁鵠等，均爲其中之最著名者，今將其事蹟，摘錄一二於下：

曹喜——章帝時候的曹喜，字仲則，生於扶風的平陵，建初年間官至祕書郎。其篆隸之工，是收名天下的。當其見李斯的筆勢之後，曾悲歎不已，因而作筆論一卷，發揮其研究之所得的主張。

喜最善懸針法，後世都愛模倣之，用以書題五經的篇目。那所謂垂露篆的書體，便是喜之創作，因其筆勢直如薤葉，點綴又如葉尖之輕露，故名。當時多用以書章表等奏事。章帝極重視其書，常將其作品懸掛帳的，讚之曰：

「曹喜之書，如金盤瀉珠，風篁雜雨，八分玄妙，一字千金。」

杜度——杜度字伯度，京兆杜陵人，爲御史大夫延年之曾孫，章帝之時爲齊相。其草書在建初年間，曾見稱於章帝。上既貴其筆蹟，於是詔使以草書上事。因爲章帝所好，又因章奏故後世謂之「章草。」當時稱爲聖字，章誕尊伯度爲草聖，按章草之鼻祖，爲前漢元帝時黃門令史游，存字之梗槩，損隸之規矩，縱任奔逸，赴俗急就，因草創之義，始謂之草書，惟君長告令臣下時，可用之，至章帝杜度之後，遂名草書爲章草。

崔瑗（七七——一四一）——官至濟北相的崔瑗是涿郡安平人，字子玉，即詞人崔駰之中子。早孤而好學，能傳乃父之業，當代文人均宗之。瑗工文辭，尤善章草，師於杜度，點畫之間，極爲調暢。王隱頗讚賞其製作，推爲當代「草賢。」其小篆亦妙。所著有飛龍篇、篆勢、草勢各一卷，賦、碑、銘、箴、頌、七蘇等五十七篇。書蹟遺品有張平子碑。

張芝——伯英張芝與文舒張昶是兄弟，本爲燉煌酒泉人，後徙弘農華陰。兩人均爲草書家。初學杜度、崔瑗之手法，後變其作風，自成一種特徵，後世特名之曰「今草。」史游草書之作風，是字字區別，張芝草書則上下牽連，其體勢若一筆而成，氣脈通連，雖隔行而不斷，故有「一筆書」及「一筆飛白書」之稱。芝又長隸書，其行書，論者許爲二王之亞。其弟昶草書類似芝，兼工隸及八分書。

伯英家之衣帛，必書字而練之，臨池學書，池水盡成黑色，其學書之努力，在此不難想見。其下筆，必爲楷則，號稱「怱怱不暇草書。」因見蔡邕作筆勢，於是也作筆心論五篇傳於後世。魏之書家韋仲將曾給與「草聖」之美名，而稱其弟昶則爲「亞聖。」

蔡邕（一三三——一九二）——東漢之末的蔡邕，實爲漢代之藝術大家，書法、繪畫、音樂、詩文無一不長，其

法書更成爲後世之宗匠，自漢以後書家，幾均爲其嫡派。邕字伯喈，少博學，除書畫鼓琴之外，又好辭章、數術、及天文等學科。建寧中拜郎中校書，初平元年拜左中郎將，後封高陽鄉侯。

邕爲飛白書之首創者，書斷紀其發明之事蹟云：

「蔡邕作聖皇篇成，詣鴻都門上。時方修飾鴻都門，邕見役人以堊帚成字，心有悅焉，歸而爲飛白之書。」

此卽造成飛白的樣式之動機。八分書據蕭子良云，爲靈帝時（？）王次仲所創，但據邕女蔡文姬之言，則視爲邕所造。據說乃父造八分時，有神投以筆法。其初，邕入嵩山學書於石室中，得素書，八角垂芒，寫史籀，李斯之用筆勢。邕讀誦三年，遂通知其理。常居一室，不寐，恍然有一客，其形狀極奇異，授以九勢云云。」

熹平四年，邕與五官中郎將堂谿典，光祿大夫楊賜，諫議大夫馬日磾，議郎張馴，韓說，太史令單颺等奏求正定六經文字，靈帝許之。邕乃自書丹於碑，使工鐫刻立於大學門外。碑旣建立，前來觀賞及摹寫者，車乘每日千餘輛，塡塞街陌。

論書的著作，有篆勢一種。書之遺蹟，流傳至今的，有建寧二年建立的郭林宗碑及建寧四年建立的武都太守李翕西狹頌摩崖。

師宜官——南陽人的宜官，是後漢的八分書家。靈帝愛好美術、文學，曾廣徵天下能文能書的專門家，在數百應徵者之中，八分書之第一名卽是宜官。其書，大則一字徑丈，小乃方寸千言，無不如意，故甚矜其能。性嗜酒，有時，囊中不名一錢至酒家，書其壁而換飲其酒，每使觀者雲集而觀。倘酤酒多售，則鏟去之。藝術家的個性，於此十足的表

現了出來。後爲袁術之將。鉅鹿的耿球碑，爲袁術所立，宜官所書。

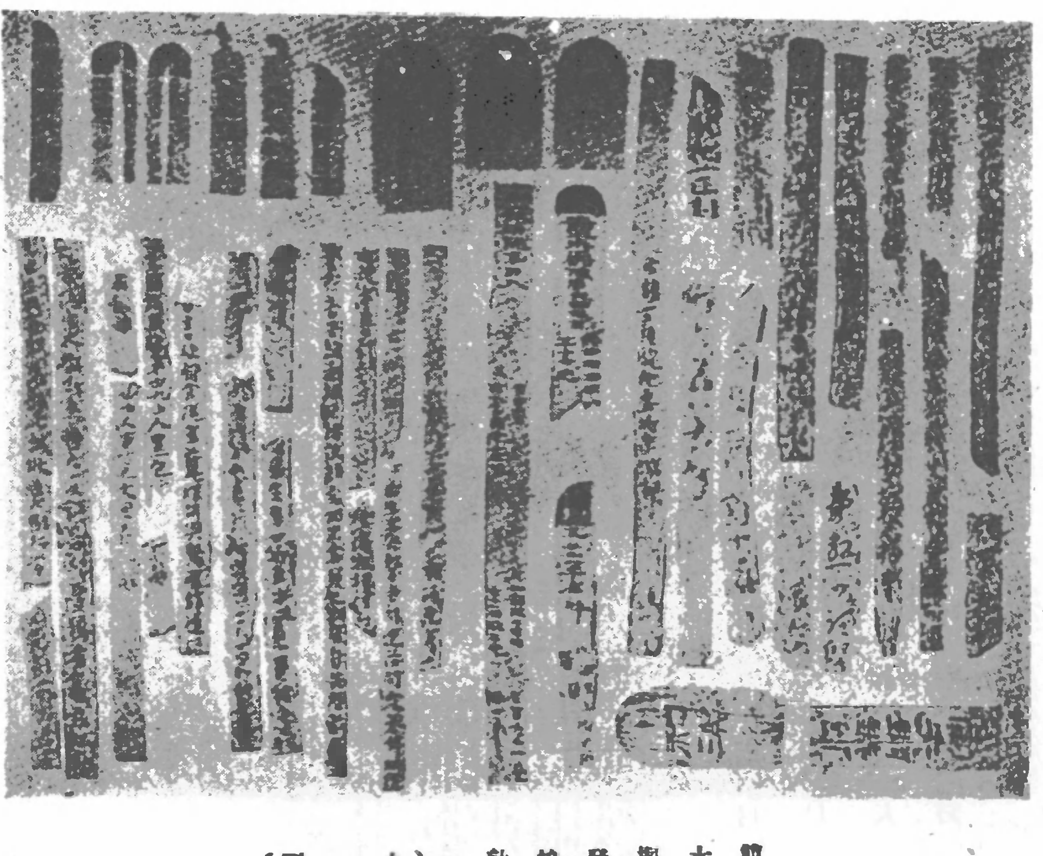
梁鵠——孟皇，梁鵠，後漢安定烏氏之人，與師宜官同時，並且同以八分書知名當世。初舉孝廉，後亦應徵在鴻都門之下，靈帝重之，遷幽州刺史。

鵠書法師宜官。宜官擅長小字，梁鵠則以大字見長。宜官每書，必削而焚其柎，梁鵠乃作爲版，飲宜官以酒，候其醉而竊去其未削的柎。鵠遂以書官至選部尚書。後奔劉表，魏之武帝破荊州後，曾募求鵠署軍假司馬，在祕書以勤書自効。武帝常懸其作品於帳中，或釘於壁間而鑑賞之，以爲其藝術實勝過宜官。當時宮殿的題署，多是鵠的手蹟。

此外，如覃思三月以題署前殿之額的蕭何；狹竹簡而插筆於洛陽市頭傭書，一日之中衣寶盈車而歸，被稱爲洛陽善筆的王溥；傳蔡邕之筆法，並能默寫四百餘篇墳籍而毫無遺誤的蔡琰，都爲名重一時或一地的值得記載的書家；那採日辰會屈伸之體，升伏之勢，象四時而成氣候時書的司馬相如；因言災異，藁草未上，主父偃竊而奏之，遂名藁書的董仲舒；存字之梗槩，損隸之規矩，縱任奔逸，赴俗急就而成草書的史游；因靈芝三本植於殿前而成芝英篆的陳遵；稍變楷法，造成行書，又因夜觀星宿而爲瓔珞篆的劉德昇；當漢、魏之際，夢蛇繞身，寤而作蛇書的唐終，以及象神形之十二時書的徐安于，則均爲書體創造家。

（三）法書遺蹟及論書著作

漢代書家之眞蹟，今已不可復覩，故欲判明漢代文字之眞相及其書寫的實際狀態，如入五里霧中，直至清光



敦煌發掘木簡（圖一九）

緒二十六年（一九〇〇年）甘肅敦煌縣南鳴沙山麓三界寺因道士的掃除途發見破壁中之一大藏書室，獲得無數漢代漆書之木簡，於是千年來的迷霧頓時豁然開朗，現出了漢代文字書法的眞相，而關於書體的起源與變遷——由秦隸徐徐變爲通行的漢代文字之徑路，也始明確的瞭然。

但這僅屬漢人的墨蹟，而非當代書家的手筆。欲窺見當代堪稱「法書」的遺蹟，祇有碑碣之類的石刻拓本。此時代的碑碣，以隸書爲主，所謂「漢隸」的書體，是被後世學隸書者的尊爲唯一之手本的。自後漢盛開了尊崇能書之風以後，書之進步大有突飛猛進之勢，故漢代碑碣中，以後漢所刻的爲最優良。後漢這二百年間，刻出了千萬碑碣，至二千餘年後的今日，尙可見到百種以上的拓本，當代石刻書蹟是這樣的豐富。

在這些石刻中，為後世書家所珍重並為百代之師範的，約有下列數十種：

（品名）	（書體）	（建立年代）	（所在地）
司隸校尉楊孟文石門頌	隸書	建和二年十一月	陝西褒城
魯相乙瑛置孔廟百石卒史碑	隸書	永興元年六月	山東曲阜
魯相韓勅造孔廟禮器碑	隸書	永壽二年	山東曲阜
郎中鄭固碑	隸書	延熹元年四月	山東濟甯
臨為父通作封記	隸書	延熹六年二月	山東濟南
泰山都尉孔宙碑	隸書	延熹七年七月	山東曲阜
司隸校尉魯峻碑	隸書	熹平二年四月	山東濟甯

（圖二〇）　孔廟禮器碑（拓本）

封龍山碑	隸書	延熹七年	直隸元氏
西嶽華山廟碑	隸書	延熹八年四月	今佚
竹邑侯相張壽碑	隸書	建甯元年五月	山東城武
博陵太守孔彪碑	隸書	建甯四年七月	山東曲阜
魯相史晨饗孔廟碑	隸書	建甯二年三月	山東曲阜
郭有道碑	隸書	建甯二年正月	山東濟甯
淳于長夏承碑	隸書	建甯三年六月 明靖四年摹本	直隸永平
武都太守李翕西狹頌摩崖	隸書	建甯四年六月	甘肅成縣
李翕析里橋郙閣頌	隸書	建甯五年二月	陝西洛陽
石經尚書論語殘字	隸書	熹平四年三月	今佚
聞熹長韓仁銘	隸書	熹平四年十一月	河南滎陽
郃陽令曹全碑	隸書	中平二年十月	陝西郃陽
蕩陰令張遷碑	隸書	中平三年二月	山東東平

關於論究書法書論的文字，在漢以前，除了秦李斯論用筆的數語名言之外，未見有他。至漢，因開了尊崇書家之風，習字遂成爲讀書人的重要課目，而書法也變成了一種專門的藝術，故當時的名士及書家們，少則數語，多則

洋洋數萬言，總有關於此方面的論文流傳於後世。

當代所產生的書學及與書法極有關係的文字學的著作，重要者頗有數種：

（著作物名稱）	（著者）	（卷數）
凡將篇	司馬相如	今佚
急就篇	史游	四卷
元尙篇	李長	
訓纂篇	揚雄	八十九章
筆論	曹喜	一卷
十三章	班固	
滂喜篇	賈魴	一篇
飛龍篇	崔瑗	一卷
篆草勢	崔瑗	二卷
說文解字	許愼	十四篇
篆勢	蔡邕	
筆心論	張芝	五篇

這些著作的陸續產出，頓使書的藝術精進了，愛書學書的風氣普遍了，形成後漢及漢以後書法之盛況的動因，一半是在這裏。

兩漢時代的雕刻

（一）石室的浮雕

漢代書法之眞蹟，幸有燉煌等地的發掘物，尚可窺見一斑；惟漢畫的眞蹟，則從未發見過，我們賴以明瞭當時繪畫作風的唯一遺物，僅有石室、石闕的石刻畫之薄肉雕。這裏所謂石室，是指墓前所建立以供掃墓享奠之用的石造享堂而言；所謂石闕，是指廟祠之前及墓道之上所設立的小形門闕而言，秦、漢之際，宮殿前多建二臺，上有樓觀，中央缺而爲道，闕壁作爲頒布法令之所，此建築物亦稱「象魏」，廟祠或坟墓前之小石闕，想即後來模倣象魏之作，至後漢始有。古人因信畏鬼神，故於廟、祠、墳墓前的石室、石闕中，多刻種種招祥祈福或寓有奉事鬼神之意的浮雕，所以其取材均屬吉禽、祥禽、瑞物、帝皇、聖賢、名士、列女之像以及歷史、風俗、神話等畫。從這種圖樣的浮雕上，我們不僅可以考見當代繪畫雕刻之狀態，且爲研究古代社會的風俗習慣，生活狀況及一般文化上諸問題的絕好對象。故此種遺品，意味極爲深長，並不單有美術之價值的。

刻有此種浮雕的石室，石闕，在漢代遺物中極多，今揀其較有價值且保存完好的，紀述於下。

孝堂山祠之石室——祠在今山東省肥城縣之西南方約七十里孝里鋪的小丘上之古墳前。從第六石上所

刻「平原濕陰邵善君以永建四年四月二十四日來過此堂叩頭謝賢明。」之遊人題字上考察起來，約爲後漢順帝永建四年前之製作，是可以無疑的。相傳此石室，卽前漢有名的二十四孝中之一人的郭巨所建之堂，堂後的古墳卽爲孝子之母的埋骨處，（或之卽郭巨之墓非是。）是否眞實，抑或出於附會，今已無從稽考。因有孝子的關係，故爲歷代附近居民所尊敬，保存上極爲安全，至今僅稍有損傷，在漢代遺蹟中，此實爲最古最完全的。

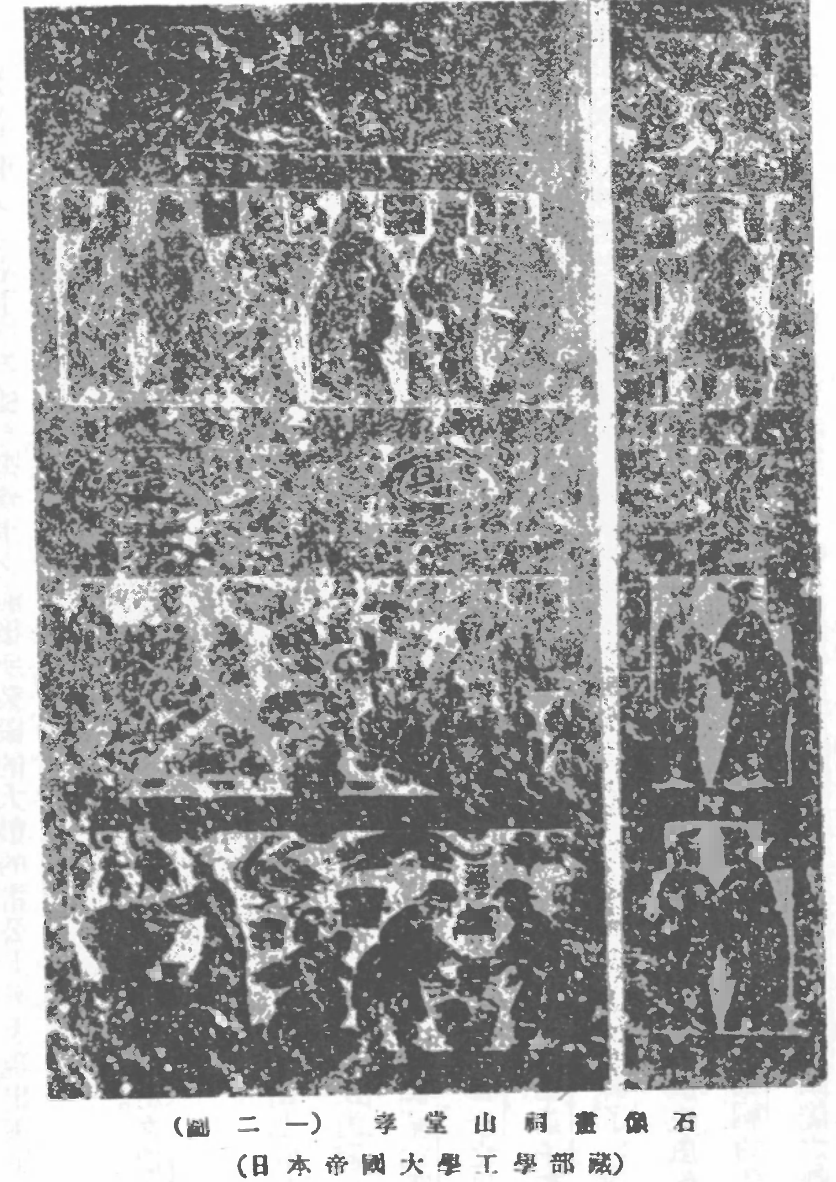
石室之內面，東西壁及其後壁、石梁、石柱等處，均裝飾着畫像的薄肉雕，此卽所謂「畫像石。」此雕刻多作線雕似的陰刻，據考查的結果，前漢石刻畫多屬陰刻，至後漢則均爲陽刻，於此，更可確信其爲前漢末期時代的製作了。

本石室的圖題方面，以人物爲多，主要者計有大王車騎之行列、成王周公之故事、貫胸國人、戰爭、胡王獻俘、狩獵、駝、象、升鼎之故事、墮車、行刑、歌舞、奏樂、庖廚等等歷史風俗畫。其手法比較的簡粗，但正因此而能顯出一種意味深長的古趣來。姿勢上頗能表現出活動的動，特別是那千種萬樣的姿態，就像影畫似的，可是平版的薄肉浮雕的効果，究底不能令活動之態充分的表達出來。總之：此石室的畫像，保存極爲完全，在當代可算是代表的石室。

又孝堂山之麓所出土的小石室中，亦有石刻畫。其右側壁的畫像石，於我光緒三十四年（一九〇八年）上被日本稱去，現藏東京帝國大學工學部。

武氏祠之石室 ——此石室爲後漢桓帝建和元年（公元一四七年）所建造之物。在今山東嘉祥縣東南三十里紫雲山下武宅山一小村落之北。武氏爲商王武丁之後裔，在順帝桓帝時代爲任城望族，此石室卽武家數祖墳所公有

的享堂。本有三石室，一七八七年好古家將各畫像石解體了下來，另建一室貯藏着。現共存四十五、六石，石之面積



(圖二一)　孝堂山祠畫像石
(日本帝國大學工學部藏)

極大。畫像均屬陽刻的薄肉雕，其旁各有小字的題識或贊文。

本石室的圖像，除取材於古代帝王、忠臣、義士、孝子、賢婦諸像外，尚有以攻戰，升鼎、車馬、庖廚、龍魚、鬼神、珍獸、異禽、瑞物等爲題材的。這些圖樣，明示了古代皇帝、英雄、君父的即位式及暗殺等情形；小之如農耕、治水以及其他職業的狀態，半人半獸、天馬、鬼神、神靈、獸類等形態，凡關於我國歷史傳說等等，幾多可於此

處窺見，實大爲愉快的事。就中最覺有味的，是那生有翼翅的女神乘了雲車，輓了三頭之龍的圖，後有風伯吹起狂風，推動着雲車，又有兩手執着槌，打鳴着車之前後所裝設的大鼓的雷公，此外，還現出雨師、虹霓、電女等。風、雨、雷、電、虹霓之像都完備了，各具的偉力也幾全部表現了出來。

武梁祠之畫像石——此祠爲後漢之元嘉元年（公元一五一年）郡從事武梁歿後所建造。在武氏祠中，此最有名。畫像石之繪畫雕刻諸工作，均爲名工衛改一手所包辦。

其取用爲雕刻的題材，實潑剌之極。例如齊之桓公與魯之莊公會見，魯之曹沫出匕首劫桓公之圖；專諸藏短刀於魚腹之中以刺吳王之圖；獻樊於期首及燕地圖的刺客荊軻，以匕首椹秦王，秦王逃避柱後，旁有衛兵持盾執戈趨前保護，荊軻拋匕首而逃，被侍臣將毛髮逆立，異常昂奮的荊軻抱住，荊軻之副使秦武陽，因見此可驚的一幕而昏倒於地之圖，其景象都是充滿了熱烈而悽慘的緊張的情緒的。但在他方面，如曾參之母因讒言三至而投去機上之杼之圖；閔子騫衣蘆花衣，爲父御車，體寒失棰，爲父察知其故之圖；七十歲的老萊子著五色斑斕之衣，作嬰兒嬉戲之態，以娛老雙親之圖；丁蘭夫妻刻木爲父之像，跪拜於其前之圖，……則另具了一種感人之魔力了。這些三皇、五帝、孝子、刺客等圖，其手法至爲簡樸，作風頗有古拙雄健之趣。用以考證當代歷史風俗，實爲重要的資料。

兩城山之石室——孝堂山祠石刻畫較爲幼稚，顯然的明示着初期的製作；武氏祠的壁石，手法與意匠均較前者進步，頗足代表當代雕、繪之藝術，然仍不能視爲登峯造極之作；具有高古、琦瑋、譎詭之趣，堪稱古代藝術之精髓的，不得不推薦兩城山之畫像石。



(圖二二)　兩城山畫像石

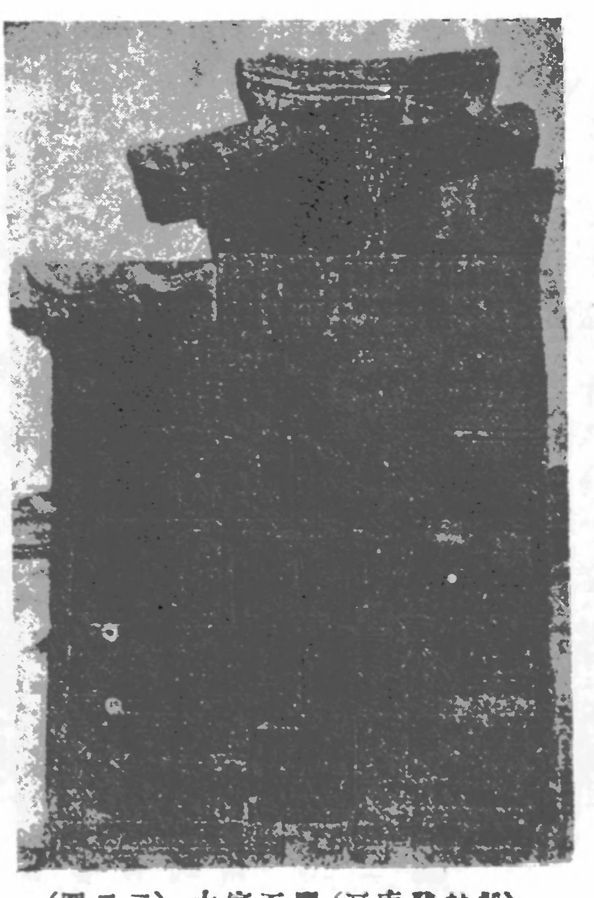
(法國馬倫氏藏)

今日之山東境內，爲當代最流行石刻畫的地方，今日石室中有石刻畫之遺品的，幾都在山東省內。兩城山當然也逃不出山東，惟其地點是在濟甯縣。這石室的畫像石今尙遺存。其石面所施畫像，有奏樂、舞蹈、變戲法等人物，以及種種之獸類，木連理等雕刻，均屬美麗的薄肉雕。故與其云畫像，不如云薄肉浮雕之雕刻爲妥當。其手法，比之前二石室的爲進步。

石室浮雕在山東各處都可見到，尤以寺廟所存爲多，如下列數處，便是其中之著名者：

山東鉅野黃水之李剛石室　曲阜之孔廟：

山東濟南之明倫堂金石保存所、
四川內江之伏尉公墓
焦氏山之魯恭石室


（圖二三）太室石闕（河南登封縣）

平陰之郭巨石室
嘉祥劉村之洪福院
嘉祥焦城村之畫壁
濟州坡之朱浮墓石壁
汶上之石橋，城垣關帝廟
濟甯晉陽山之慈雲寺天王殿北壁

（二）石闕之浮雕

太室廟之神道闕——後漢廟，祠墳墓前石闕之有刻飾，各省都有，不像石室畫像石之僅限於齊、魯故地。太室廟在河南省登封縣嵩嶽之南麓，中岳廟之前方不多路之處，即有嵩山三闕之一的太室石闕，爲後漢安帝元初五年（公元一一八年）陽城呂常所營造。東西兩闕相距約二十尺八寸，每闕之上各冠有瓦葺的屋蓋二層，軒下都作垂木形。其下部積有七層的石。各石之面上，最上層密密的配着圖文的裝飾模樣，其他各層，則刻龍鳳、牛虎、鶴魚、人物、車馬等之浮雕，西闕之上有題銘。其手法，極爲稚拙，但非常有雅趣。

武氏祠之石闕——武氏祠石室之北十數武，有盡若浮圖似的雙闕，東西對峙着。據闕銘云建和元年（公元一四七年）石工孟孚李弟卯所作。兩闕共値錢十五萬。兩闕相距二十二尺餘，各高一丈三尺六寸，建立於礎盤之上，在三層大石堆成的石柱之上，有大斗形之石，更上則爲瓦造的二重屋蓋。本柱之外側，更添配着副柱。



交阯都尉沈君墓闕（四二圖）
（四川渠縣）

東闕南面刻有武氏祠三大字，西闕下層北面刻闕銘，南面二層亦刻武氏祠字樣，其餘四面各處多爲畫像。石面所刻，有周公輔成王圖，獸環之鋪首（著門上用以銜環者）馬、龍、虎、三身，怪物（大荒之天吳，人面八首八足八尾皆青黃。即水伯。）以及車馬、人物、魚鳥、樓閣等之浮雕。

此外，如——

河南嵩山啓母廟之石闕，爲延光二年所造，刻有龍、馬、鹿、兔、人物等。

同地同時所造之少室廟闕，刻有龍、虎、麟、鳳、象、馬、鹿、羊、鶴、兔、人物等。

會稽東部都尉路君之墓闕，爲永平八年所造，刻有執杖負劍之人物。
四川渠縣之交阯都尉沈府君之墓闕，刻有朱雀、鋪首、四神、瑞玉等。
四川雅安縣益州太守高頤之墓闕，爲建安十四年頃所建，刻有車馬、龍虎、人物等。
四川，劍川梓潼縣沛相范君之墓闕，刻有車馬，人物等。
山東費縣之南武陽平邑皇聖卿家之闕，元和元年所造。刻有伏羲、女媧、四神、奏樂、演戲等之圖象。
同地南武陽功曹之墓闕，章和元年所造，亦刻有伏羲、女媧、四神、奏樂、演戲等之圖象。
四川新都縣北之袞州刺史洛陽令王渙之墓闕，爲元興元年頃所造，刻有神人、車馬、龍象、獅子、重屋等。
以及四川歙縣馮煥石闕，四川綿州平楊石闕，不其令董恢墓闕，雒陽令王稚子石闕，士處金慕石闕，黃倘石闕，魏君闕，鄧君闕等，其石刻畫都足爲中國石雕之初期顯出了燦爛之光彩，並爲漢時代美術露一頭角的。

（三）翁仲與石獸

前已言過在陵墓前神道兩旁設置石人、石獸、華表石柱之類裝飾物，是肇始於東周初期，秦始皇之經營驪山壽陵，實開了厚葬之風。其後，如前漢武帝之茂陵，後漢和帝時代中山簡王之陵墓，均以奢侈聞名後世。陵墓營造之華富，以後漢爲最盛，致引起順帝年間論時名士王符之指斥。故此種雕刻裝飾物，考之文獻，兩漢——尤其是後漢有極多的產出。製作之遺留今世者，各地所見尚不爲少。

曲阜簺相圃之翁仲——此石人，原爲山東曲阜之東南張屈莊之孝王墓前裝飾物，於清高宗乾隆五十九年

（一七九四年）移來保存於矍相圃。

石人共有兩軀，其一高七尺，兩手重疊於右側胸際，持着武器，取直立的 Pose。另一軀全長六尺五寸，雙手拱於胸前，脚部之後半均稍有缺損。



(圖二五)　矍相圃石人之一
(山東曲阜縣)

所施手法，均極古樸，而貌衣文的表現方法，在極其粗野之中而有古拙之味，實爲考察此時代的雕刻最貴重之遺物。

中岳廟前之翁仲——這石人亦爲二軀，爲漢代遺品中稀有的標本。在太室石闕與中岳廟之間，而距中岳廟門較近的田塍之中，現出其硬直的姿態。這一東一西的二軀石像相距約二十四尺餘，自膝以下均埋沒於土中。

位於東面的石人，露出地面約三尺八寸八分左右，西面的，約露出三尺九寸五分，故其下半部雖已沒入地中，而仍得充分的窺見其手法與其 Pose。

兩手擺着按劍的姿態，一見就覺有古拙之感，那稚氣是十分可愛的，在方形的石柱上，僅須稍施雕鑿，便成這樣簡單的人形。與曲阜的翁仲同為漢代遺品中之代表的石像。

徵之以上的石人及其他之遺品，可以明白當代的石人製作，極為拙劣而渾樸，比之下所述的石獸，技術的精巧，是望塵莫及的，故如視為這是形成後代極隆盛之石刻狀態的先驅時，在研究上是大有興味的。

高頤墓前之石獸——四川雅安縣之益州太守高頤墓前，亦有石獸，或云是石獅，但又有些像石虎，其形態是難於確定其為何物的。兩肩上刻有翅膀似的東西，據著者之觀察，此刻飾決非翼，而是鬣毛，假使這觀察是確實的說，則這石獸定是雄獅無疑，蓋獅之雄者頸際是有長鬣披着的。與 Hittite 人所作人面獅身的 Sphinx ，其手法雖不相同，其表現鬣毛之目的是一樣的。作風頗有奇趣，其手法凡疑是西域安息的製作。以寫生為立場所形成的全姿態，實豪壯之至。四肢及體軀之權衡，是完整的，全體——幾無一處不充滿着一種力，在當代的石刻中，其表現的能力是出類拔萃的。

高頤墓前之石獸（四川雅安）（圖二六）

武氏祠前之石獅——嘉祥武氏祠石闕附近，尚有石刻獅子一對，與石闕同為建和元年所作，至今完整無損，實為幸事。據石闕銘，所紀此獅子為石工孫宗的製作，價值四萬元。日本大村西崖於其著作中曾云：「此獅子從未見於前人之著錄，經關野博士之辛勞搜查始為世人所知。」殊不知當光緒二十一年冬義州宦者李葆恂早已發掘過了，彼且倩友繪任城紀游圖，並乞匋齋尚書題詠，以事宣傳。

惟其發掘，因他故未能完其工，僅露出頭背而已。原來此獅子久陷淤泥中，非隆冬水涸，不能見其片石的。

手法與高頤石獸不同，頗覺活潑生動，於此可見其技術之純熟。當代之石獸的製作，多比石人來得精巧，其妙技幾為後代所不能及。原來在製作上，人物難而動物易，因此關係人獸之優劣，自然發生高低來了。此種情形，現代作家都能感覺到的。

其餘遺物尚多，手法與曲阜及中岳廟相類似的，可考者，有一開三種：

(圖二七) 武梁祠前之石獅子(山東嘉祥)

河南登封嵩岳廟之石人

同地太室廟之石人

曲阜魯王墓之石人

與高頤、武氏祠之石獸的技術，同樣進步的有：

陝西興平縣霍去病墓之石馬。

（四）兩漢之碑石

碑之用途，自古不一。在周之世，是用以立於宮殿之前，當牠土圭似的以識日影，考知時間之早晚。此即儀禮聘禮鄭注所謂：「宮必有碑，所以識日景引陰陽也。」又有立於廟前用充繫犧牲之石柱的。禮祭義有云：「君牽牲，既入廟門，麗於碑。」便是明證此種用處的碑石，現代尙有，最著名的好例便是魯之孔子廟所設之碑。又有將其設置墓前，於棺埋葬時，用充引下墓壙結綍之柱的。禮檀弓注說得極詳：「豐碑斲大木爲之，形如石碑，於槨前後四角豎之，穿中間爲鹿盧，下棺以綍繞。天子六綍四碑，諸侯四綍二碑，大夫二綍二碑，士二綍無碑。」碑之形態與用途，變爲與近世相彷，乃是漢以後的事，多於石上鐫刻文字，建立於宮室、廟庠、墓隧之間。

碑之頭部呈圓形，中央穿有孔穴，其旁必有繚繞的紋。穴爲繫犧牲或通過綍的地方，紋即索痕，是因爲穿絡的綍，爲調節棺之急降，被繩索摩擦日久而成的。漢代之碑石，雖已非繫牲、穿綍之用，但除銘文之雕刻之外，仍雕有這種穴及暈的遺影。及至後代，頭部的暈變化成了螭龍，碑面下部則作龜蛇，即所謂玄武之類刻飾，再由玄武蛻變爲碩大的龜形趺座，而於其背建立碑身。碑之變遷小史，大致如上所述。

成爲現代那樣形態及用途的碑石，在前漢遺物中極爲罕覯，至後漢始漸多，這個已於書法一節中提及過了。

今就兩漢石碑中甄拔二三值得紀述的列舉於下，以見當代碑石上裝飾性質之浮雕的一斑。

孟旋碑——此爲前漢遺物中最可寶貴的碑石，是新近雲南昭通出土之物，從碑文中之月日干支推考起來，定爲前漢成帝河平四年（紀元前二五年）所建立。碑而之碑文兩旁，刻有龍虎，其下部則刻玄武。手法粗笨，顯示一種古趣。



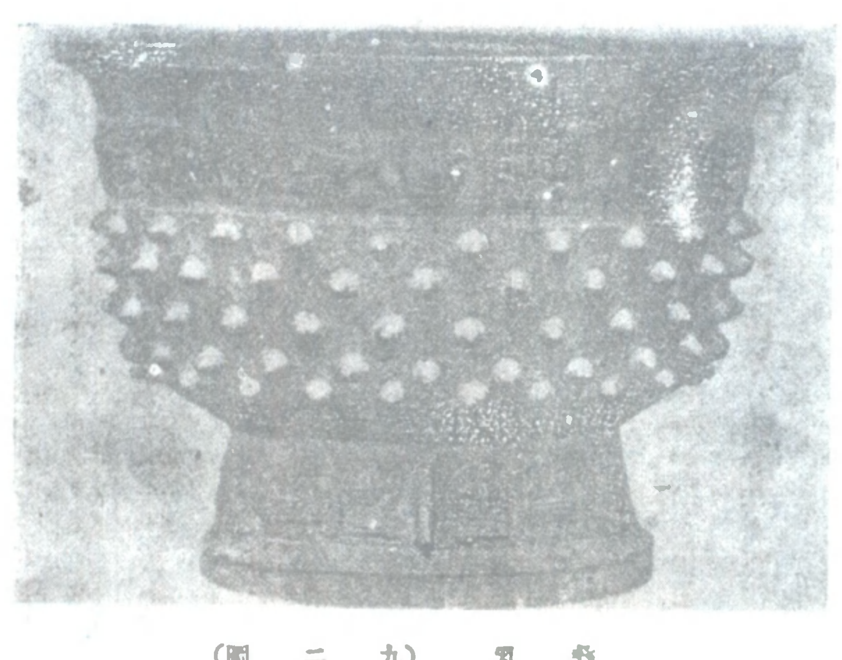
（圖二八）益州太守高頤碑

高頤碑——益州太守高頤之碑，是兩漢、魏過渡期間之產物，碑頭穿有孔穴的舊樣式，圓首的暈，極度的偏於左方。其上刻雙螭，作相背的交互盤繞之狀。這碑顯的螭形，實爲後世——唐代螭首龜趺之制的濫觴。

孔宙碑——這後漢桓帝延熹七年（公元一六四年）建立的泰山都尉孔宙碑，在清朝以前是立在孔宙之墓前，至乾隆年間，已移至曲阜孔子廟保存。此碑石爲圓首，其上刻有恰與虹相似的暈，由頭之前而偏歪向左方，斜走於後方，篆額之間穿有孔穴。其下部，即爲彼讚爲當代之尤的碑文與銘刻。

兩漢時代之工藝美術

（一）兩漢時代之銅器



（圖二九）乳敦

工藝到了漢代，已有偏向人生實用之一方面的趨勢。例如金屬質的製作，像周代那樣繁多的法器，已極少產出，而直接與生活有密切關係的家常日用之器物，卻製造極多，發明的也極多。這個我們從遺品上可以考察出來，法器除了鼎、尊之外，他如鋪、鐘、㮇舟、爵、斝、敦、卣之類，雖不能說絕對沒有，但極罕見。而日用品如壺、奩、鏡、鐙、鎗、符、印、以及水注硯滴，書鎮等文房用品，鐎斗、溫壺等家庭用品，弩機，鐓等武器附屬物，他如帶鈎、杖頭、鳩車、舞鏡、鏻戚、厭勝錢、藕心錢之類雜品，遺留之多，卻難計數。

周爲禮教極盛時代，故工藝之發達多偏重於法器；漢並非不講禮教，但有少量之法器，已足敷用，而日用品則因文化生活之向上，隨了時代而增加其需要量，於是有諸多之發明，大額的出品，頓呈發達之象。這於周代適相反背的變遷，是很自然的一種發展，並非退步。

周器至漢，均已改變了一副面目。例如鼎，多改作了圓形，而加以蓋，此實爲周器物從未見到者。形態既比前改

進，用途亦比前廣大。古代之鼎，多作食器，烹飪之器，鎮壓之器，傳國重器，間亦有以旌有功而刻銘其上的，至漢代則除上述數種用途外，尚有充作貯酒之用者，如天鳳六年海昏侯所鑄四足，受二斗，文曰「長滿」的小鼎，便是；又有用承甘露者，例如甘露元年於華山所鑄高五尺，受四斗，文曰「萬國伏貽長久，鑄神鼎，承天酒」之一鼎，便是。此外更有用充焚香之器的，尚有所謂魚鼎、儒鼎、柱鼎、建國鼎者，則均含有紀念之意，故製成後類多埋之土中或沉之水底。



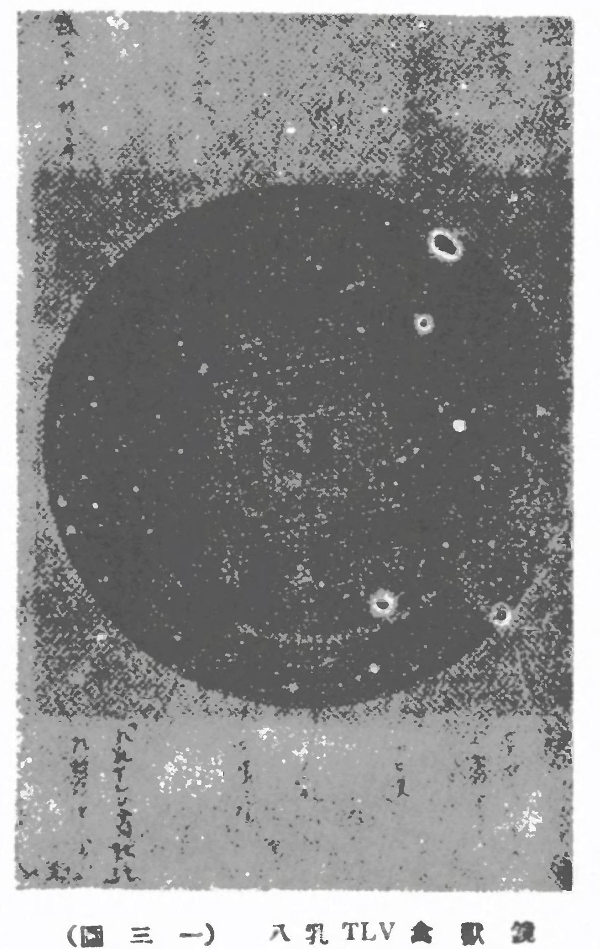
博山鑪（圖三〇）

尊，流行鳩尊、天雞尊、瑞獸尊等，這在周代，也從未之見。這些尊鼎的銘文，至漢，作風也煥然一新，器底，蓋頂多不施銘文，如鼎，則以鑿書於口邊的外側為最多見，蓋其目的，半為題記，半為裝飾性質了。其文意，則不過刻出用此器的宮廟之名，與其容量、重量、工名、吏名等。至於花文，則盛行於周代的饕餮文，雲雷文絕少見，而獸類、神人、異狀的文樣最為常見，鋪首的應用尤廣。

鏡，即所謂「漢鏡」，為當代古銅器之尤者。鏡鑑肇始於黃帝之世，在先秦之文獻中亦往往有紀載，但其遺品從未見有出土。漢代之製作，以新王莽二年（公元一〇年）之鏡及靈帝熹平三年（公元一七四年）的為最古，而以獻帝建安年中

（一九六——二二〇）之遺品爲最多。所以稱爲「漢鏡」者，便是因漢代鏡鑑爲最盛之故。

此種鏡鑑，不僅可以窺見當代工藝美術之發達狀態，且可借此考知當代繪畫的實況，蓋因其上，均有浮雕似的錄飾，其文樣的取材範圍極廣，如蟠龍、迴鸞、舞鳳、天馬、伏虎、四神、四獸、東王母、奏樂、十二支、流雲文、神鬼以及蜂、蝶、



八乳TLV禽獸鏡　（圖一三）

（朝鮮總督府博物館藏）

鵲、鴿、蒲萄……均被取爲題材，而表現於方寸之內。其意匠之妙，鑄造之精，實嘆觀止。題材中之蒲萄大可注意，蓋漢代以前，我國無此植物，與石榴、苜蓿等同爲武帝時始由張騫自西域攜歸其種，當時立即取以爲題材，此實爲異域風味移植於我國藝術上之嚆矢。

秦、漢印章、章法、手法、均極巧妙，爲後世篆刻家所取法。三代之制，人臣皆以金玉爲印，而以龍虎爲紐。秦、漢之世，惟有天子，王侯始得用玉璽、金印、私印用金、玉者絕尠，銀、銅質的，官私印都有用之的，鐵印間有用者。就中以銅印之遺品爲最多，製作亦最有古趣。私印除刻姓名或家名外，尚有刻「永壽康寧」之類的吉祥語或刻「四神」之類的圖象者。刻文類多爲白文，朱文的

極不多見。製作普通爲鑄造，刻鑿的銅印也有，類多屬軍中急就的官印。漢印之紐，極爲講究，雕技、鑄法、均極精巧可

（圖三二）　太山仙人鏡

（日本住友男爵藏）

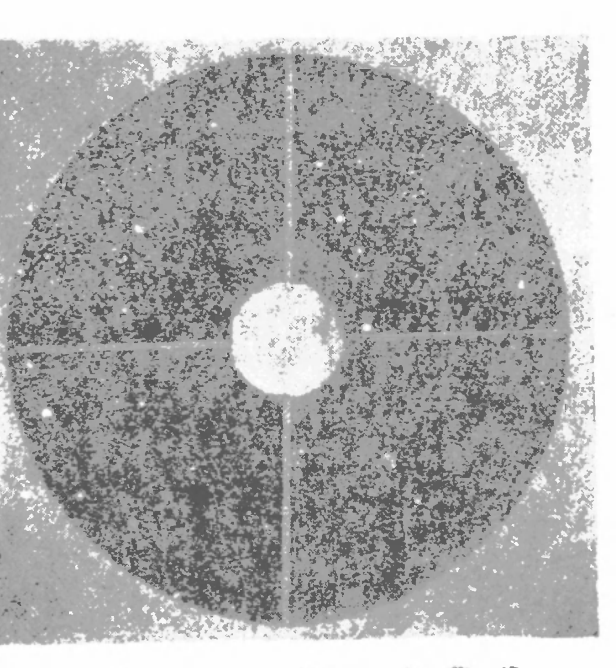


（圖三三）　漢代官印

玩遺品中之銅質官印，以龜紐爲最多見，此外，如橐駝紐、螭龍紐、辟邪紐、狻猊紐、異獸紐、虎紐，馬紐、彪紐、羊紐、豸紐、兔紐、瓦紐、覆斗紐、環紐、壇紐、亭紐、橋紐、鼻紐、錢紐等，變化甚多。銅印間或有施金銀錯的，遺品中玉印、銀印頗稀少，最近樂浪郡址發掘所得的永壽康寧之玉質私印，實爲極罕有的珍寶。

（二）兩漢時代之玉器

兩漢銅器不及三代之多，但玉器的製作，則較周代爲盛。玉之產地，除陝西之藍田山外，大半得自崑崙。蓋自武帝經略西域後，西方之交通漸開，至明帝之世，與新疆省之崑崙地方——即古之和闐的交通甚繁，大量之玉材，由是輸入，原料既如此豐富，用途遂廣，製作遂多。



（圖三四）穀璧與蒲璧
日本前田侯爵藏

當時，上自皇帝之璽玉、六瑞、六器等法器，下至硯滴、書鎮等文房，以及玉佩、杖首、劍飾、帶鉤、琀璧等雜件，無一不以玉爲材料；甚至天子所用虎子（溲溺之器），也以玉爲之，使侍中執之，行幸以從。當代玉之用途之廣及當時人愛玉的

情形，於此可以想見了。

法器之制，與周代無異；惟製作上對於裝飾花文，多不惜工夫而注全力以求精緻，在各種瑞器上，除將各自所特有的文樣依周制刻出外，還喜利用空地施上種種裝飾性質的圖案花紋，以求完美。例如穀璧、蒲璧，於穀紋、蒲紋之外邊，還施有雲雷、螭虎、臥蠶等琢飾。

漢代治玉之特徵，爲雙鈎碾法。所作線條，宛如高古的遊絲，細入秋毫，且明淨勻整賽過用器畫，而不露絲毫停滯之迹。這在小品的製作上，尤明顯見其精巧處。此種細工的妙技，實爲任何時代遠不能及的。

（三）陶器織造髹漆及其他

此外，如陶器、織造、髹漆以及其他種種工藝，至漢亦均頓呈進步發展之現象。漢陶之遺品，類都爲明器之屬，近年來出土的，頗有可觀。器之造形、銘記、以及裝飾花紋，酷似當代銅器。當時已知使用釉藥，計有乳白暗綠兩色。遺品因土化之關係；發生鳥雲斑，珠光隱隱，古色蒼然，渾厚可愛。

前漢之初，錦繡纂組，幾害女紅。製作之精進已達最高點，其後便有退步之勢，魏文帝亦曾作今不如昔之慨嘆，可想而知。當時所繡圖像，龍鳳、花鳥都有，而尤以桃花、石榴、葡萄爲最有新趣。

漆之爲用，在先秦之世，使用已廣，至漢，用途更大，專門的漆工亦已產生，陳留高士申屠蟠幼曾爲漆工，即其一例。但當時之實物遺留至今者，從未見之，幸最近樂浪古墳之發掘，獲得當代漆器之殘片，略可窺見當時漆工實況之一斑。這些殘片上均施有種種紋樣之漆畫，查漆畫肇始於前漢，而發達於魏、晉之世。漢代每喜於各種工藝品上，

塗繪種種裝飾花文的漆器，以爲美觀，此種事實，在文獻中是屢見不鮮的。

（圖三五） 漆畫大碗

當代工藝的美術品，除上述者外，值得一記的，還有與書畫之發達有密切關係的文房用具。考漢代書體所以能創作如此之多，書家所以能產生如此之衆，而形成一新紀元者，與文具之發明及改良實頗有關係。漆書用筆，有虞氏之世已知使用。墨用之筆，卻是先秦蒙恬首先發明，當時以枯木爲管，鹿毛爲柱，羊毛、兎毛爲被。至漢仍沿用兎毫羊毫，惟書家張芝則創用鼠鬚筆，管則普通均改用文竹。周代除以漆作書外，間有用墨者，至漢初始用天然之石墨，其後改用松煙質之膠墨。紙爲和帝元興元年尚方令蔡倫利用樹膚，麻頭，敝布及魚網等廢物擣抄而成，當其未發明前，是以縑帛爲紙，更前則多書於竹簡、木板之上。硯發明於漢代，以玉、鐵爲之。其他附屬品——如筆牀、筆洗、硯滴、書鎮……之類，亦均先後作出。

兩漢時代之建築

（一）宮殿建築與平民建築

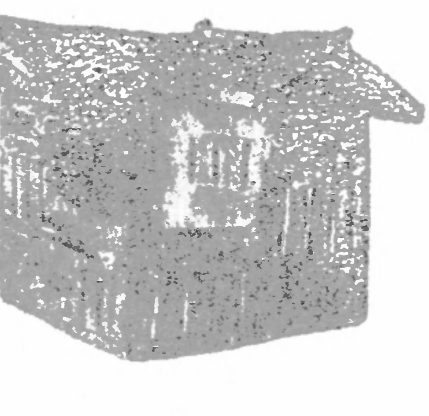
我國古代帝皇的宮殿建築，極尙樸素。堯堂高不過三尺，土階三等，茅茨不剪，采椽不刊；夏時雖用蜃殼搗成粉末，用以飾牆，然仍戒子孫不爲峻宇雕牆；其後，享樂的夏桀、商紂始爲瓊室、瑤臺，離宮別館，此實爲華富建築之嚆矢；周世定有五門、三朝、六寢、六宮、九室之制，略可想見當時發達之情形，秦穆公以後，宮室日趨壯麗，至始皇出，空前的建築於是乎產生；惟宮殿、樓、臺之建造，呈極發達之盛況的是兩漢時代。

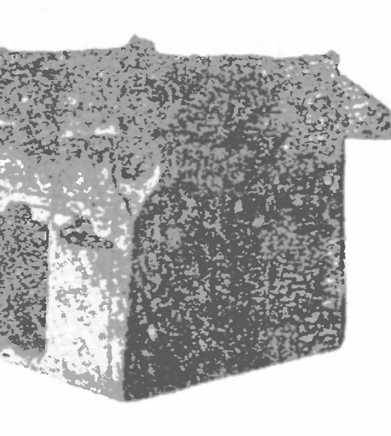
自西歷紀元前二〇六年漢高祖建國而定都於長安之後，以未央、長樂二宮之營造爲發端，陸續有多數的宮、殿、臺、苑產出。其昭著者，如武帝之起首山宮、建章宮、明光宮、宣防宮、明堂，作泰液池，上林苑、柏梁臺、承露盤，蜚廉佳觀、通天莖臺、井幹樓、神明臺以及各地所設之七十所離宮；平帝時，起造之明堂、辟雍、靈臺；新王莽時，又起八風臺；後漢明帝始作壽陵，建立白馬寺，又曾一度大起北宮；靈帝之世，復作畢圭靈昆苑，起四百尺觀，造萬金堂；獻帝之世，曹操作銅雀、金虎、冰井三臺及玄武池；景帝之時，恭王建有魯靈光殿，均極華富壯美，各具特色。

未央宮可視爲漢代宮苑建築之代表，以壯麗著稱，後世詩人詞客多愛歌詠之。爲漢高祖七年（紀元前二〇〇年）長樂宮告竣後，繼續所建造者，由蕭何所經辦。其遺址在今長安西北。三輔黃圖云：「漢未央宮周圍二十八里，前殿東西五十丈，至孝武以木蘭爲芬橑，文杏爲梁柱，金鋪玉戶，華榱璧璫，雕楹玉碣，重軒樓檻，青瑣丹墀，左碱右平，黃金爲壁間以和氏珍玉，風至其聲玲瓏然也。」於此可以想見當時未央宮之華富的一斑。

宮殿庭苑之建築，尙可於各種典籍中稽考之，而於石刻畫中亦可窺見其大概的形踪；可是當時民間的建築，非特無片磚破瓦之遺蹟，卽在典籍中或石刻畫中亦難找到片辭隻影。幸澳門收藏家王玉父藏有坭燒古代民居

模型，確爲兩漢時代之遺物。屋之構造與其外觀，極似現代歐西農村住宅之小規模者，與宋代建築遺物完全異樣。結構緊巧而簡單，定爲平民住宅無疑。前後窗形爲近代所少見，當時半透明之薄紙及明瓦均未發明，故窗不能開得廣大，不論窗式爲橫爲縱，都祇能作狹長條形，以免風雨及其他意外之侵入，但又爲求室內光線充足起見，不得不取並列的形式，設多數長窗於一處，或再於多數縱窗之上配以雲頭形之橫窗。此雖爲漢代的平民建築，但亦有





漢代平民建築造型（圖三六）

裝飾的痕蹟可尋，那便是門窗之上部及各小長窗之間的窗柱上，均有蕨葉紋樣的雕飾。

（二）宮苑建築之雕刻裝飾物

兩漢建築既如此發達，附屬於建築的一切裝飾，當然也必極爲進步。

前記之武帝元鼎二年（紀元前一一五年）所造的神明臺，在建章宮中，爲武帝祭仙人之處，高與當時同建的用萬木轉相交加如井幹似的井幹樓相等，達五十餘丈，其上設有承露盤，高二十丈，圍一丈七尺，以銅爲之。其上有仙人掌執玉杯，以承雲表之甘露，和玉屑飲之，據云可以長生不老。

武帝時，同樣性質的建築，還有比此更偉大的，那便是元封二年（紀元前一〇九年）建造，在甘泉宮內的通天臺。其高

達百餘丈，比現代聞名世界之巴黎須因河畔之 Eiffel 塔還要高些，像與天通，故名通天臺。其上亦有承露盤，仙人掌擎玉杯以承雲表之露的裝飾物。



(圖三七)　傳銅雀臺出土石獅子
(太倉集古館藏)

於同年建造之蜚廉桂觀之上，鑄有身似鹿，頭如雀，有角而蛇尾，文如豹文，相傳能致風氣的神禽「蜚廉」銅像。

建章宮臨北道的雙圓闕，號稱鳳闕，蓋此雙闕上有雙銅雀的裝飾物，銅雀即金鳳凰，高達丈餘。當代詩賦家繁欽，曾作建章鳳闕賦以歌頌之。

武帝北治泰液池，於其旁採大石作石龜、石魚等像飾，與秦季所作（或云漢代武帝所製，待考）。昆明池旁的牽牛、織女及石鯨，前後輝耀。泰液池中的漸臺高二十餘丈，其上亦有金鳳的飾物。這些，均為我國古代風景區中所置留有不朽之名的偉大點綴品。

此外，如獻帝時銅雀臺上之銅雀，金虎臺上之金虎；靈帝時南宮闕之四銅人及能吐水之天祿蝦蟆；光武帝時馬援鑄獻置於宣德殿前之銅馬式；以及洛陽宮門之三銅駝，未央宮前之銅馬，門樓之銅龍，魯班門外之銅馬法，長安宮南

靈臺上之相風銅烏，……這些建築裝飾雕刻物，姑不論其藝術上的巧拙是怎樣，單就其外觀的雄偉宏壯之點，便足明瞭其在藝術上之價值了。

三國時代之美術（二二〇——二六四）

三國爲戰亂時代，且所歷年代極短，本談不到什麼藝術；惟正因其爲亂世，故能將禮教之堅壁打破，而使藝術家之思想得到自由，藝術至此時期已在另一小天地中得了新的發展。惜關於美術方面的遺物除書法碑石外，他種極少，空有史乘的故事傳於後世，眞是遺憾的事。今追尋其發達之蹟，略述於下：

（一）三國時代之書法

此時期的書，因爲期過短，無大變遷，但頗能守漢室的家法。書家之見於典籍的，魏、蜀、吳三國合計不下六、七十人，就中魏以鍾繇、邯鄲淳、韋誕，蜀以諸葛亮，吳以皇象、蘇建爲最著稱於後世，他如衞瓘、衞覬、宋翼、胡昭、張紘等，亦均爲各有專長，名重一時的純粹書家。

自漢代尊崇能書之風發生後，一時文人爲求名利的關係，競相習字。如「臨池學書，池水盡黑」的張芝，如「禿筆盈入受一石餘之大竹簏中，五簏皆滿」的智永，以及今所講的「精思學書三十年」的鍾繇，都是苦心研究書法而得成爲偉大之書家的。這生於潁川長社的鍾繇（一五〇至二三〇）字元常，曾封定陵侯，後遷太傅。其學書的毅力是可爲後世法的，當其未成名前，曾同胡昭學書十六年，未嘗窺過戶外，精思苦學三十年，然後有成。與

人共居，仍畫地練習不輟；臥時則以指畫被，常穿通被表；每見萬類，必描畫以象之。當其在韋誕坐中見蔡邕筆法時，向之苦求而不與，於是搥胸嘔血，太祖以五靈丹救之，遂愈。及誕死，繇乃盜發其冢，遂得邕筆法。其書有三體，一曰銘石之書（指正書而言），最爲神妙；二曰章程書（指八分而言），傳祕書教小學所用；三曰行狎書（指行書而言），通晉間所用。黃初元年彼所書魏之受禪碑，今尙在河南之許州，爲當代著名碑石之一。其子征西將軍會，書有父風，稍備筋骨，兼美行草，尤工隸書。

曾爲太祖所敬異，後爲博士給事中的邯鄲淳，一名竺，字子叔，潁川人，八體悉工，師於曹喜，尤精古文、大篆、八分、隸書，自杜林、衛密以來，古文泯絕已久，淳出始得復著。淳曾以書教諸皇子。又建三字石經於漢碑之西，其文蔚煥，三體於是復宣。

以光祿大夫遜位的韋誕，字仲將（一七九至二五三），太和年中爲武都太守，以能書留補侍中。當時魏氏所用寶器之銘題，多爲誕所書。各種書體，都極精工，尤善題署。南宮建成後，明帝令其以古篆書之；凌雲臺初成，又令其題榜，因高下異好的關係，宜上去稍加點正，以致危懼異常，相傳及下，鬚髮皆白，並戒子孫無爲大字楷法云。

蜀漢之書家極少，當時的丞相諸葛孔明較以能書畫聞於世。雖然其書不如其畫，可是篆、隸、八分均極工妙，先主常作三鼎，蜀主採金牛山鐵鑄八劍，多是亮書。其遺蹟必爲人所珍玩，宋宣和年間，御府尙藏有其草書遠涉帖。

爲書家所推重的天發神讖碑之書者休明皇象，是吳之代表書家之一。當時有張超、陳梁甫都以能書聞於世，惟超恨峻，甫恨瘦，象於是斟酌其間，甚得其妙。與當時嚴武之棊，曹不興之畫等，被稱謂「八絕」。書斷許其書曰：

「工章草，師杜度。右軍隸書爲字皆別，休明章草爲字皆同，各造其極。八分亞於蔡邕，小篆入能。」

與皇象之書大約相同的，有官至中郎的蘇建。天璽元年蘇建所書禪國山碑，至今仍屹然聳立於著者之故鄉——宜興善卷寺之西的國山頂上，在孫吳遺刻中此實爲最完好者，同時亦爲後世書家所最重視之遺刻。

此時代碑石書之善者，在現存的遺物中，當推下列數種：

公卿上尊號奏	隸書	黃初元年	河南臨穎
受禪碑	隸書	黃初元年十月	河南臨穎
宗聖侯孔羨碑	隸書	黃初元年	山東曲阜
廬江太守范式碑	隸書	青龍三年	山東濟甯
東武侯王基碑	隸書	景元二年四月	河南洛陽
三體石經殘字	隸書	無年月	歸黃縣丁氏
大將軍曹眞殘碑	隸書	徐松考爲太和間物	陝西長安

以上爲魏碑。

九眞太守谷朗碑	隸書	鳳凰元年四月	湖南耒陽
禪國山碑	篆書	天璽元年	江蘇宜興
天發神讖碑（三段碑）	篆書	天璽元年八月	江蘇江甯

衡陽太守葛祚碑　　正書　無年月　　江蘇句容

以上爲吳碑，蜀漢無有價值者，故不錄。

（二）三國時代的繪畫

自漢輸入天竺佛教思想後，上下信教者漸衆，至三國時代中國、印度間之高僧往來日繁，佛寺之建造亦漸普遍於各重要地點，繪畫亦隨之而帶有宗教色彩，吳之曹不興即爲我國佛教畫之元祖。這眞是出人意外的事，三國的王者雖專講爭權奪利，可是於盤軍經武之暇，都愛好書畫等藝術，例如吳之孫權，蜀之諸葛亮，張飛，魏之曹髦等都是。雖雅好藝術，卻並不怎樣提倡，故繪畫毫無發達之象，除了吳之偉大作家曹不興外，可視爲畫家的，僅有魏之楊脩、徐邈兩人而已。

曹不興（一作弗興）本爲人物畫家，所畫衣摺頗具特色，後世作家均宗之，遂成一種特殊之作風，所謂「曹衣出水」便是形容此種特徵的。所繪五十尺長絹畫一像，心敏手運，須臾立成，頭面手足胷臆肩背，絲毫不失比例，其技巧之熟練，可想而知。又爲寫生妙手，嘗爲吳大帝權畫屏風，誤落筆點素，因改作蒼蠅之狀；既進御，權以爲生蠅，舉手彈之。又爲畫龍專家，赤烏元年冬十月帝遊青谿，見一赤龍自天而下，淩波而行，遂命弗興圖之，帝爲之贊。相傳至宋文帝時，累月亢旱，祈禱無應，乃取弗興畫龍置於水上，應時畜水成霧，經旬霧霈；這雖不足信，但其畫龍的妙技卻是入神的，南齊畫家謝赫閱祕閣藏畫，極歎伏不興所畫龍首，以爲像見眞龍云云，這是不虛的。其開始作佛畫像，是在天竺高僧康僧會來吳設像宣教之後，彼見西方佛教畫乃模寫之，遂盛傳天下，所作龍虎圖、青谿龍、赤盤龍圖、龍頭樣、南

海監牧十種馬圖、夷子蠻獸樣圖等。唐以前尚存，今徒空留其名了。

魏之楊脩，字德祖，建安中舉孝廉，除郎中丞相，請署倉曹主簿。繪畫方而有西京圖、武君平像、吳季札像。並晉明帝題字，傳至唐代，今已絕跡。

字景山的徐邈，曾封都亭侯，正始中拜司空諡穆侯。其畫白獺的故事，曾傳爲藝林之佳話，據續齊諧說云：「魏明帝遊洛水，見白獺愛之而不能得，邈知其習性乃曰：「獺嗜鱝魚，乃不避死。」遂畫鱝魚形態於板上，懸於岸邊。不一時，羣獺競來，從者執之以獻，帝嘉歎其機智及其畫之神妙不止。

三國時代畫家寥若晨星，除此三人外，在蜀，如諸葛亮、諸葛瞻父子亦以書畫見稱當世。亮曾爲南夷作圖，先畫天地、日月、君臣、城府，次畫神龍及牛、馬、駝、羊，後畫部主吏乘馬幡蓋遠行安卹，又畫夷牽牛負酒齎金寶詣之。圖成以賜夷，夷甚重之。

（三）建築及其裝飾雕刻

三國時代之建築物，與漢代一般無一遺存。今所述，仍是根據各種典籍，加以稽考而已。

當代之建築仍以宮苑建築爲主體，而新興的宗教建築則居次位。三國之中，以魏爲最好營造。建國後次年（黃初二年）即築凌雲之臺；明帝即位後，當年即大營宮室，太和六年又治許昌宮，靑龍三年更作洛陽宮，起昭陽、太極殿，復立崇華殿、陵雲闕，築高十餘丈之總章觀，景初元年，起土山於洛陽芳林園。即此數事，已足見其建築之盛，幾年年在不斷的營造，每一大建築物，作者多至三四萬人，因力役不已，遂農桑失業，此雖非爲政之道，但在建築發達史上，不無

貢獻。

至於蜀漢，則因僻居邊隅，建築方面無足述者。孫吳對於宮室不甚講究，孫大帝亦爲十年所作太初宮及末帝寶鼎二年所營昭明宮之外，亦無足述者。

魏文帝所建之凌雲臺（公元二二一年），遺址在今河南洛陽縣東。其建築法大可注意，據世說云「凌雲臺樓觀精巧，先稱平衆木輕重，然後造構，乃無錙銖相負」。其製作之精細，是如此。

附屬於建築的裝飾雕刻物，與漢代無大變化，漢代雕刻鑄造之題材，最愛用禽獸之類，三國時代仍如此。魏青龍三年崇華殿災後，立卽復建，因有九龍的飾物，故更名九龍。魏景初元年十月徙長安之秦始皇時代所鑄鐘虡（鐘架）槖佗，銅人（卽十二金人）及漢武帝所作承露盤等裝飾物於洛陽。惟這些銅鑄之物，過於偉大，盤因搬運而折斷，傳云聲聞數十里；銅人重不能運，於是大發銅另鑄銅人二，號曰「翁仲」，列坐於司馬門外，又鑄黃龍及鳳凰等置內殿之前。又起土山於芳林園（在今河南故洛陽城之東北隅），使公卿皆負土，樹雜木善草，捕奇禽異獸致其中，以作點綴，魏主如此不惜財力、勞力以實現其美的意境，其重視建築的裝飾，於此已十足的表現了出來，此外，如昭陽、太極兩殿亦有鳳凰的飾物，玉井之九龍、蟾蜍等，亦均爲見於史册的有名的建築飾物，惜遺蹟一無留存，無從考知其藝術之優劣。當時之工人，如鑄工妙手柴玉及巧匠馬鈞，也徒留其名，實際的技倆究是屬如何，均無由得知。

（四）三國時代之工藝美術

當代之工藝，以蜀漢之綾錦，孫吳之錦、綉，爲最聞名於當世及後世。

蜀之美術，除錦綾之外，他無足述。吳所織之錦，雖次於蜀，但亦爲當時名產之一。當代之製品已不如漢、魏文帝每嫌蜀錦不善，吳所織亦皆下惡，徒有虛名。然倭國（卽日本）遣人來吳學習錦繡之法，卽在三國初期，此爲我們不可不知者。

錦之花樣，在周代已有鸞章錦、雲昆錦、列堞錦、雜珠錦、篆文錦、列明錦等名目，至漢更有蒲桃錦、綠地五色錦、連烟錦、五色雲錦、蛟文萬金錦、紫鸞錦、綈錦、吸花絲錦、斜文錦、走龍錦、飛鴻錦、麒麟錦以及散花綾、金花紫羅、蛺蝶羅等名色，及至三國，則有如意虎頭連璧錦、溫熟錦、絳地交龍錦、紺地勾文錦、異文雜錦、武侯錦、雲龍虬鳳錦、如意錦、虎頭錦、連璧錦等等。從這許多名目的花樣上，頗可窺見各該時代的繪畫之片面，後世瓷器——尤其是明代瓷器模倣兩漢、三國各時代之綾錦花紋者，實頗不尠；卽在現代，仍有模倣之者。魏景初二年（公元二三八年）倭國女王遣使來朝，明帝賜以絳地交龍錦五疋，紺地勾文錦三疋，不久，於廢帝正始八年（公元二四七年），倭女王貢異文雜錦二十疋，此史蹟與前述我國織錦法傳入日本，實大有關係，應注意之。

錦、綾，自西歷紀元前六三〇年頃周之襄王以來，多產於河南之許州；至三國時，成都之宮錦，獨稱精妙，故當時魏則市於蜀、吳亦資西蜀，吳、魏均仰給於蜀，於此不難想見蜀錦之盛況是如何了。

畫繡爲吳王夫人趙氏所新創。趙氏爲丞相趙達之妹，性極靈巧，能書善畫，尤長各種工藝，故除書畫之外作了不少工藝品，能用綵絲織成龍鳳之錦，能在帛上施以刺繡現出五岳列國之地形，又能以膠連續絲髮作成一種輕幔，故當時有機絕、針絕、絲絕之稱號。其繡五岳列國圖是受吳王之命，孫權當時嘗歎蜀、魏未夷，有軍旅之際，乃使圖

寫九州、江湖、方嶽之勢，夫人因丹青之色甚易歇滅，不能久寶，於是刺繡萬國於方帛之上，寫以五嶽、河海、城邑、行陣之形，而成此空前絕後之名作。

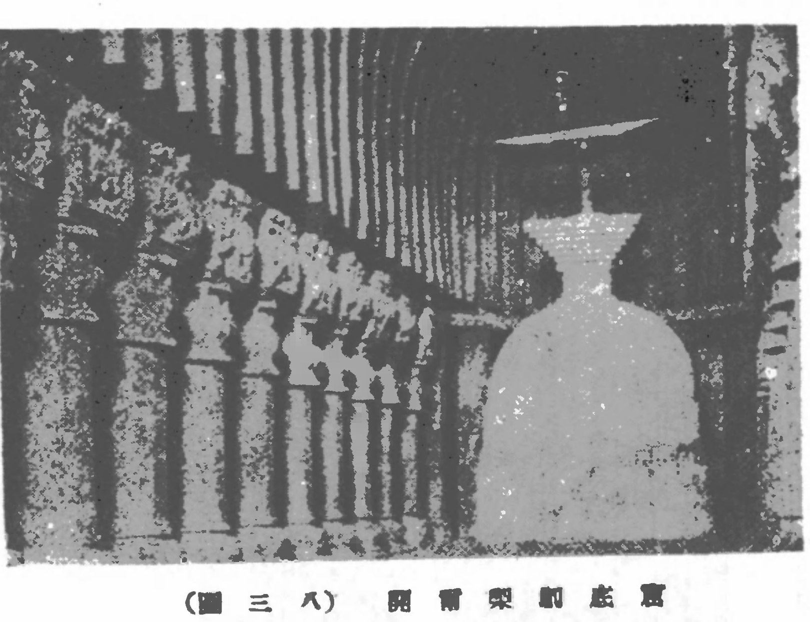
第八章 佛教沉滯時代之中印度美術

（聖格及案達羅王朝時代）

時代與藝術概說

當馬爾耶王朝末葉不振之時，步希耶米托爾（Pusyamitra）乃弑其王而自立爲王，稱聖格(Sunga)王朝(紀元前一八四至七二年)，逎馬爾耶王朝之滅亡，正當我漢呂后稱制之四年(紀元前一八四年)或云呂后末年(紀元前一八〇年)。聖格朝傳十代，經百餘年滅亡，繼之而起的爲康佛（Kanva）王朝(紀元前七二至二七年?)其第一代王爲哇色特華（Vasudeva）。當時印度境內實達混亂之極，王位之篡奪，相繼不絕，其事蹟之晦冥，爲印度史中變化最甚的時代。康佛朝凡四代四十五年，卽告終絕。當時有許多小邦於各地分立割據着，其詳細的事情因缺乏史料的紀載，不甚明瞭。及至我漢成帝建始二年(紀元前三一年)或云河平二年(紀元前二七年)，復爲南方印度案達羅（Andhra）王朝所滅，繼之統治中、南印度，勢力之厚，一時稱盛。逎案達羅在阿輸迦王時代，本爲南方一小邦，成摩揭陀之屬國，王沒後而獨立，逐漸增大其勢力，至康佛朝之末期，弑其王而倂吞摩揭陀之地。其後與西北之外人開戰，漸漸失去其領土，西紀二世紀初，中印度西部恆河上流地方，均爲犍馱羅之月氏國王迦膩色迦勢力範圍。代易三十，年經四百數十年，至我劉宋文帝元嘉六年(公元四二九年)頃，始行滅亡。

自聖格王朝開首至案達羅王朝終了，這五百數十年之間，中印度的佛教是呈沉滯狀態，故在藝術上也無何



開爾梨制底窟（圖三八）

種特別的表現美術遺物也不多；但像聖格王朝之開爾梨(Karli)制底窟，案達羅王朝之松溪大塔婆的四玉門，都是在藝術發達史上有不可泯滅之價值的。

聖格王朝之雕刻

（一）開爾梨（Karli）制底窟（紀元前一〇〇年頃）

這位置於印度半島西岸的開爾梨制底窟，為現存的古代制底之中最大最美保存得最完好的遺物，與阿輸迦王時代之素樸簡單的制度完全異趣。其上所刻的銘，有愛悟尼米托兒及臺灣蒲啓兩王之名，而其字體已與阿輸迦王時代稍異。查愛悟尼米托兒之在位時期，約當我漢景帝之五年至中光五年（紀元前一五二至一四五年），臺灣蒲啓之在位時期，約當我昭帝之始元元年至元鳳四年（紀元前八六至七七年），正為前漢最興盛時代。

這形成前後方圓之平面的大窟，縱徑一百二十四尺餘，廣四十五尺半，高四十五尺；出入口有三道，中央之通

路爲二十五尺餘，左右兩側之通路爲十尺；兩側的壁面，鑿有並行的列柱（Colonade），柱身成八角形，左右各十六本；在這三十二本柱頭之頂部，各有二人乘二象的並列的雕刻，手法與樣式，均極精美。後方半圓形的場所，在七本石柱之前，安置着小形的塔婆，在兩重基壇之上作饅頭形的塔身，其上有「Toe」，更上有木造的傘蓋；基壇之周圍，亦作玉垣形，縱觀窟院的全部，頗有雄渾莊麗之感。



（圖三九）供養人物像
（開爾梨）

窟之前有小庭，前方立有酷似阿輸迦王石柱的四獅柱頭；窟口有並開的蓮花拱窗，其數爲五；左右壁間的方龕中，有高肉雕的供養人物之像，特別是左方那男女供養之圖，頗能顯現出素樸的強有力的一種作風。由那男女的姿態（Pose）以至身上所纏的耳飾、胸飾、腕飾、着帶，以及足部的飾輪，薄薄的腰衣等，無論那一處，均能充分的表現出那性別上所特具的容姿，而一無遺憾，各像所取的姿勢與各處所用的手法，都是非經極深刻的考慮，是不能臻此的。

（二）佛陀伽耶（Budhgaya）大塔玉垣（紀元前一〇〇年頃）

聖格王朝的建築遺物，除開爾梨制底窟外，時代比較確實的，尚有下列數種：

松溪第三塔婆

松溪大塔婆之天門

鹿野苑玉垣

佛陀伽耶大塔玉垣

但這些，與其說是建築物（松溪第三塔當然除外）無寧說是雕刻品；蓋其建築樣式均屬因襲前朝——與阿輸迦王時代無大差異，而在雕刻上卻是有相當之特徵的。就中佛陀伽耶之玉垣的雕刻，爲最有新意。

釋迦成道之地的佛陀伽耶，因紀念其靈蹟而建立的大塔婆，規模是十分宏壯的。玄奘三藏的大唐西域記中有關於這塔婆的記載說：

「菩提樹東有精舍，高百六七十尺，下基廣二十餘步，疊以青甎，塗以石灰，層龕皆有金像，四壁鏤作奇製，或連珠形，或天仙像，上置金銅阿摩落迦果。（亦稱寶瓶，又稱寶臺。）」

於此可以窺見一般。至十四世紀初緬甸佛教再興時，以漆喰修復之，外觀煥然一新。今仍完好，塔高約百八十尺，基廣約五十尺，在二十六尺高之方壇上作九層之大塔婆，四隅各建有三層之小塔婆，在二層之方壇的四面列柱之間，均設有佛龕，置着佛像。我國北平五塔寺之塔，便是模仿佛陀伽耶大塔的。

其周圍，有長方形的玉垣，惜已殘損，然大體尙稱完好。柱列之間各配以三本之橫石與一本蓋石，全體均施有浮雕。這浮雕，是值得研究的，雕刻之精，比之巴哈烏他玉垣，有過之無不及。

這雕飾的取材範圍極廣，象、翼象、蓮花、女藥叉、花文、法輪、制底、舍利、菩提樹之供養等，都被其採用。意匠之妙，技巧之精，實超出於巴哈烏他之上百倍。其中有以希臘神話中之半人半馬爲圖樣的，尤有研究之價值。那無數的圓形蓮花圖樣，千變萬化，幾乎沒有一個式樣是相同的，尤爲特色。

案達羅王朝之雕刻

（一）松溪大塔之天門（紀元前一〇〇至五〇年頃）

松溪大塔之塔身及玉垣，建造於阿輸迦王時代，前已詳言過了；其四方之天門，卻爲百年之後的案達羅王朝所建。四門的構造，都是在兩柱之上載以柱頭，更於其上架上、中、下三石梁，支以六梲短柱而成。柱爲橫石梁的四面，均施有精密微妙的浮雕，很少有空際之餘地，所選題材，多爲佛傳、本生、塔婆、菩提樹、蓮華等與佛教有關係者。總計四方供養禮拜之圖，菩提樹達七十六圖之多，塔婆計有三十七圖，法輪約十圖，吉祥天也超過十圖之上。

從這些圖像雕刻之中，我們可以考見當時佛教的信仰狀態。當時尙未雕造佛像，而盛行着禮拜供養之風，所謂遺物崇拜之思想極爲高漲。在雕刻上，多將佛寄寓於一種標識之中，例如塔婆成爲佛涅槃的象徵，法輪表示其說教，菩提樹用以代表佛之苦行成道，無憂樹則表示降誕。特別雕刻那神聖的佛體，乃是後來希臘、印度朝受希臘

之影響，纔雕出佛像而由犍陀羅傳至中印度來的所以這桑溪及巴哈烏他的玉垣及天門之圖像雕刻中之無佛像，正是犍陀羅以前藝術之特色。

關於桑溪四門之建造時代，從石梁上國王所刻的銘文，可以明確的推定之。南門最古，北門次之，東門、西門爲最後所建。

（二）桑溪之南門

這南門，剛才已說過建造最早，那石梁之上，泄託偕麗王之題名，便是這時代的有力的證據。考案達羅王朝這同名的王有三人，所刻銘文之字體與阿輸迦王時代迥異，這南門多半爲最初的泄託偕麗王所題。查其在位年代，約當我王莽之建國二年至東漢光武帝之建武三年（公元一〇至二七年）這新時代內。

這天門的右柱身全部，左柱身下半部，下梁的左端中梁的右端，及六本的梲，均已全部失去，其餘部分幸都留存，最近已設法裝修，樹立如原狀。

柱爲方柱，柱頭刻有四獅的前半身之形狀。柱與梁之全體，都有滿面的雕飾。梁之兩端，均刻成螺旋文。上梁的前面，雕塔婆與菩提樹的供養圖，交互的配置着，計前者三圖，後者四圖。其左右，各刻乘牛馬的貴人捧着供養之物的圖。中梁之上，也刻有塔婆供養圖，塔婆之上有飛天捧着供養之物的圖。其左右有乘馬車的王者作趨詣塔婆的樣子，更在右方表現五首一首的龍華之禮拜圖，而於左端則雕刻人乘象馬之圖。下梁之上，懸有天界之象實的自然之樹，及天人之圖，右端則刻有孔雀圖，左端缺損無從稽考。

玉門後面的雕刻，上梁的中央作吉祥天，涌出乳海之圖，左右則爲蓮池。中梁上爲象王率其羣供養菩提樹之圖。下梁描寫爭奪舍利，引起戰爭而獲凱旋的歸途行列。

柱身之上，則作天寶蓮華、法輪、菩提樹、三寶的標幟，以及佛之遺物的禮拜圖等文樣。柱頭方板之側緣，刻出有翼的獅子之類。梁間短柱上，亦刻吉祥天，蓮華瓣及塔婆，菩提樹之禮拜圖等等。那吉祥天本爲婆羅門教之神，後漸漸爲佛教徒所喜用。這些圖像中，除了那有翼獅子爲亞西里亞的作風外，其餘都與前面曾述過的巴哈烏他塔欄的雕飾同爲印度獨創的藝術作風。此種門的形式，自案達羅王朝以後，是再也見不到的了。



松溪之南門（圖四〇）

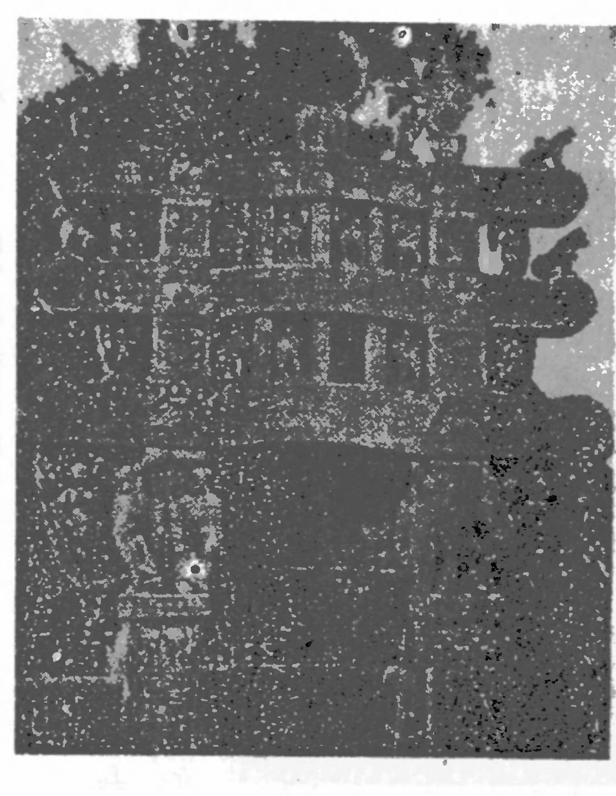
（三）松溪之北門

建立時期比南門稍晚，在四門之中，要算此門保存得最爲完好，這實是一大幸事。

柱頭之上，有四頭相駢的象之雕刻，同東門的獅子那樣單刻了前半身，姿勢都爲端正直立，象身之上各有坐勢的人物。在其左右，都雕有攀着樹的女藥叉，頗有動的生趣。

其餘那些雕刻，所採題材，都爲獅子、牛、象、鹿等靈獸，菩提樹、窣堵婆、法輪以及爲本門所特有的布施本身等，在中央及左右的梁間至上梁頂上等處，都沒有一處不施以雕刻，極覺複雜而煩瑣之至。

柱身約二尺三寸見方，兩柱之間的距離爲七尺七分左右，作爲出入口。



（圖四一）松溪之北門



（圖四二）松溪東門之女像

（四）松溪之東門

東門大體尙稱完好，所遺失者僅爲梁端的數種附屬的裝飾物。這天門最易引人注意的，爲柱頭兩側所刻女

性裸體像的圓雕，這與北門的藥叉極相像。兩腕攀於樹枝之間，是取交叉的姿勢，引全身斜側，如臨空際，頭作俯視狀，那 Poso 極爲自然而活潑。那高高的乳峯，纖纖的腰肢，襯以胸飾及腰帶，更覺充滿着魔力，這實是寫實的作品。

還有那柱頭之上所刻四象，其頭各向着四方，而於其上刻出騎者，大體雖與北門相彷；但這裏所採用的Pose，與製作的手法，卻要進步得多。那長長的線繞着的象鼻，那輕輕揚舉着的一隻腳，作出將要開步走的動的姿態，從這如實的表現這一點上觀察，是與北門完全異趣的。

(圖四三) 松溪之西門

東門雕刻所採題材，除普通用者外，還有如悉達太子的托胎、出遊、出家、迦葉歸佛、等故事之圖，其他如那伽崇拜之圖、洪水之圖等等，都是他們所從未見到的罕有之物。

（五）松溪之西門

西門不知爲何時所建。左柱身的下半部已斷失，六本之梲亦已失踪。今都已重新修換，建立如原狀。

也與他們同型而同工，所不類同者，爲雕刻之題材而已。柱頭裝飾，非象也非獅子，而是改用了人物。高舉的雙

手，承托着頭頂的方板形成短小的侏儒那種滑稽模樣。這變化，頗能使瞻仰的來客的視覺感到一種新異的趣味

本門雕刻的資料（Motive），以太子的射藝，菩提樹攻守戰等圖爲最具特色。

第九章　西北印度犍馱羅式藝術

（大月氏貴霜王朝迦膩色迦王時代）

大月氏之盛衰與佛像之肇創

前面說過的西里亞，當塞留孤王朝時，疆域東及印度河，西至地中海，縱橫數百千里，儼然望國。及王卒，國勢頓衰，希臘諸侯相繼叛亂而自立，巴克特里亞鎮守使建巴克特里亞（Bactria 即大夏 紀元前二五五年）於興都庫什山南與克薩斯河之間（今阿富汗北部），阿爾息酋長繼之建帕提亞（Parthia 即安息 紀元前二五〇年）國於波斯北部。約當我漢景帝之頃，大夏帝國彌蘭王勢力最強，曾進入北印度而建都於奢羯羅。王師事那先比丘，深信佛教。當時的貨幣，多圖以法輪，題法王之字；又造佛像，表以輪相。約當我漢武帝元朔二年（紀元前一二七年），月氏民族由東而來，佔據大夏，建設大月氏國（Yueh-chi）之後，於是這自亞力山大歿後呈四分五裂之狀的印度西北——今之倍錫華爾（Peshawar）地方至是始告統一，在美術上也頓現出新的大局面。

月氏本為居住在今之甘肅新疆方面的一種族，紀元前百年代之中葉，約當我漢武帝時，為兇暴的匈奴所攻，乃向西方移住，越葱嶺北麓而入印度西北邊，遂佔大夏。其後勢力漸盛，當我漢元帝（紀元前四八至三三年）之頃，成為五翕侯之一的貴霜翕侯丘就卻（Kujula Kadphises），統一了其餘四翕侯（休密，雙靡，肸頓，都密）的地方，自立為王，國號曰貴

霜（Kusana），復侵略西北印度，次第攻安息，取高附喀布爾（Kabul）即今阿富汗王國等領土，而成大國的規範。西紀前十年王卒，其子閻膏珍（Wema kadphises）即位，國勢更見富盛，東方國境直迫至中印度，西北印度各地所散立的小土王及外國諸王，均被其一掃而平。彼又與羅馬通商貿易，輸出絹布、香料、寶石等印度特產物頗多，復倣羅馬的貨幣鑄造金貨。在印度，這金貨的鑄造，實肇始於閻膏珍。其後，復經二代，又滅罽賓即迦濕彌羅，今之克什米爾（Kashmir），這正是我後漢明帝遣使來求佛教的時候。及至我順帝、桓帝之時公元一二六至一六七年，佛教史上有名的迦膩色迦王（Kanishka）約公元一三二至一五九年在位出世，更擴充其版圖，包有中央亞細亞及北印度，領土比阿輸迦王時還廣，而定都於犍馱羅（Gandhara）之布路沙布邏城即今之倍錫華爾。王亦篤信佛教，熱心布教，其主持第四次佛典結集，大毗婆沙論之編纂，不特在佛教史上有大功勞，即在美術史上也有偉大之勳業的，故後世都認之為阿輸迦王第二。王次第於各處建造大塔，及伽藍；所用貨幣，有刻希臘或波斯或印度婆羅門諸神像的，亦有始作坐像或立像的佛身之圖，幷用希臘文字題佛陀於其上的；又佛像的製造，從各方面考定起來，也當為此時所創始，現存佛像中之最古者，即為犍駄羅之石像，故佛像製作起始於犍駄羅，是不致錯誤的。

迦膩色迦以後，貴霜朝之王尚有呼伊希卡（Huviska）等哇色特華（Vasudeva）數王，惟自迦膩色迦沒後，貴霜朝漸漸衰微，特別是到了哇色特華之晚年，更為不振，漸漸成為西北印度之一土王，以保持其命脈。及至我東晉之初元帝大興二年，公元三一九年，中印度阿踰闍國（Ayodhya）之毱多王朝勃興，西北印度之地亦失，僅有卡毗拉一小塊地，至五世紀為匈奴所滅。當其被超日王（Vikramaditya）即力日王又稱笈多大王（Gupta）驅逐離去印度之境以後，在美術上如造像等

尙未顯衰退之象，我東晉末法顯三藏至其地時，（安帝隆安三年至恭帝元熙元年公元三九九至四一九年）目擊犍馱羅之佛寺，尙保持無比的壯麗與威嚴；然至劉宋明帝泰豫元年（公元四七二年，）迦濕彌羅之大族王於犍馱羅施行大滅法，破壞塔婆及伽藍千六百所之多，我唐貞觀中玄奘三藏行至其地（公元六二九至六四五年，）已摧殘荒廢不堪。故犍馱羅造像之盛代，是在迦膩色迦王至大族王這三百七十年之間。

犍馱羅佛菩薩像概說

研究佛教美術最重要之對象，爲佛像。自佛滅迄今，其製法形式已有不少變遷，這變遷在印度美術史上，實爲最可注意的事。因年代距佛滅已很久遠之故，人之對於佛陀的恭敬之念亦已生了許多變化，佛之人格也漸漸的神化了。佛滅直後的信者，單禮拜塔婆、法輪、足跡、菩提樹等遺物，即已滿足；但時代之推進，離佛滅之時愈遠，對於遺物崇拜的思想也隨之而愈淡薄，而親接神聖的佛身，卻能激起崇高之感，因此表現其神儀，描寫其寶相成爲佛像而供奉之的風習，遂自然的產生了。關於造神像而禮拜一事，昔婆羅門教本早已行之；但佛教方面卻發端於今之犍馱羅時代。

所謂「菩薩，」（梵語菩提薩埵）本專爲釋迦未出家成道以前之稱呼，又或指前生而言，在月氏之世，一般在家的信徒爲尊重那些擁護佛教的護法者們，亦常呼之曰「菩薩，」而造其像。蓋梵語所謂「菩提」者，覺悟也，「薩埵」者，衆生也，義即既能自覺本性，且能普度衆生也。羅漢修行精進，即成菩薩，佛之下，即爲菩薩。如觀音、彌勒、文殊、普賢等，

便是菩薩中之有名者。故菩薩像都作在家時裝束，頭有髮，衣服則著裙帶、絡膊、領巾等俗裝，全身都有華富的裝飾品，頭飾用寶冠，胸飾用瓔珞，手足則有環釧之屬，而佛的裝束則相反，沒有這些裝飾物。又菩薩上半身類都袒着右肩，不裸露的很少，胸部袒露者例都有二三重瓔珞。頭之後面，與佛一般有背光。

犍馱羅的這些佛，菩薩造像，其體格都極爲雄偉健全，近似歐洲人。其面貌與容姿，全然像希臘人的樣子，但多少是帶有些印度的地方色彩(Local Colour)的。廣闊的額部，高隆的鼻梁通於額際，眼大而唇薄，頤部寬大而突出，頭髮都成髮結，縮作歐洲人那樣的波狀，或作二層的較高的肉髻，或作螺髮的式樣。眉間都有白毫，手掌足底往往刻有輪相。表情豐富，各不相同，而所造羣像，情緒亦能團結，而不陷於渙散。所刻衣裳，都有輕薄之感，頗能表現熱帶地方所用疏鬆的衣料，惟線條極爲強健，感覺不出柔和來，此爲犍陀羅雕刻一般之弱點。

佛菩薩背後都有圓板形的背光，其上普通都不施何種裝飾；但也有與圓板之周圍，刻小圓形或鋸齒形之連續模樣的，及於中央雕蓮花文樣的。及至後世，這背光始漸趨於精巧。佛座多作方座，在當時差不多絕沒有用蓮座的。臺座之下部側壁，通常都施以獅子或供養者禮拜蓮花模樣等雕刻。

像之全體形相，有立像、坐像、倚像、臥像等之異。檢閱當時本尊像，大抵多取坐勢而尠立像，惟菩薩、脇侍、及護世天諸像取立勢。當時所刻佛畫傳及諸伽藍之像等，都是如此。坐像以本尊像爲多，惟其坐相有全跏，(即結跏趺坐)半跏印加趺坐之別，而結跏趺坐又有所謂吉祥、降魔之不同；此外，更有蹲踞、胡跪、長跪等變化，都依據定坐、成道、說法、經行等事蹟而異其坐勢。

犍馱羅雕刻題材，以佛、菩薩像及佛傳，本生等爲中心。佛傳圖都以誕生、歡樂、出遊、車匿牽馬、踰城、降魔、說法、度迦葉、度龍王、提婆達多醉象之故事，涅槃等爲題；此外如燃燈佛，鹿王本生等之圖及佛髮、三鈷、舍利等之禮拜圖，亦頗多見；往往也有以執金剛神、日天子（梵語蘇利耶，或稱寶光天子）之像爲題材的，這與前述的吉祥天相同，均屬外道的神物，爲佛教發達過程中暫時竄入的東西。

要而論之：西北印度自亞力山大王侵入以來，與希臘方面的往來甚爲密切，在歷史上最著名的事實，便是派有國使長駐印度，及阿輸迦王時代有希臘人曇無德比丘，曾充王之布教師，派遣於外宣傳佛法，這些事實，頗足證明當時彼此交往之密切。因此關係，印度文化也與希臘文化開始抱合了，佛教藝術也都希臘化了，所謂犍馱羅式雕刻，實卽印度、希臘相抱合後所產生的混血兒，所用手法與樣式等，都與印度固有的完全異趣，而宛然像希臘末期的作風。故普通都稱犍馱羅式爲希臘、印度式，或稱羅馬、印度式了。此種樣式的特徵，簡括的說來，便是表現手法的雄健與樣式的豐麗。

犍馱羅之雕刻遺物

（一）犍馱羅雕刻之重要遺品

犍馱羅藝術分布區域並不怎樣廣大，脫克拉（Taxila）、倍錫華爾、脫克甚巴哈、及賽里巴羅、迦馬格梨等爲最重要之地。就中尤以倍錫華爾首都爲最有名。晚近犍馱羅之雕刻，發見的遺品不下數千點之多，除藏於本地印度

諸博物院外，遠如歐羅巴諸國美術院中也都保存有此類遺物，都一口的稱讚犍䭾羅美術之特色。

其遺品之重要者，有下列數種：

（1）睒仙人本生 Sâmaka. Jataka Jamal Garhi 發見，大英博物館藏，

（2）須大拏太子本生 Visvantara Jataka. 同發見，同館藏。



（圖四四） 菩薩立像
（拉豁爾博物館藏）

（3）六牙白象本生 Chhadanta Jataka. Karamar 發見：拉豁爾博物館藏。

（4）燃燈佛授記 Dipankara Jataka, Sikri 發見，同館藏。

（5）佛留影龍窟，拉豁爾博物館藏，其他數種。

（6）阿波邏羅（Apalala）龍王教化 Babonzai 發見，拉豁爾博物館藏，今舉代表的佛、菩薩像數種，說明於下：

（一）拉豁爾博物館藏犍䭾羅菩薩立像

此像，被推賞爲犍馱羅雕刻中最秀麗的作品之一。Pose、衣紋、面相等的手法，都可找出受希臘式影響之處。兩手雖已失去，但現出極端麗的Pose，頗有權衡上的美。那內蘊的神儀與外表的實相，是何等的莊嚴而從容。

此像的裝飾物，如頭後所附的圓形背光，頭頂所結的髮髻，額際所繞的寶繩，頭部懸着的二重胸飾，以及從左肩上披掛下來的覆腋衣（梵名僧腳欹迦 Samkasika）之褶襞，都是有了健全的意匠能力，纔能表現得如此美的。其手法也極高妙，是十足的顯示了犍馱羅式的美之特徵；特別是上衣所透映出來的富麗輪廓及雕刻下腹部，兩腳所用的手法，更可想見其驚人的技倆。那犢鼻褌似的下裾（梵名泥伐散那 Nivasana）的帶結及膝部隆起的形態等，仔細的加以觀察時，是優美無比的。下面臺座的隅角之柱，施以科林特式（Corinthian Order）的雕刻，現出強勁的菊花形花紋（Acanthus），在其正面有供養佛鉢的男女四人的人物浮雕。

（三）法國露佛爾（Louvre）美術館藏犍馱羅菩薩立像

此像保存得最爲完好，實爲犍馱羅菩薩立像遺物中之代表。實相神儀，極有雄偉之感。頭上所戴的寶冠（Patnamukuta），複雜而莊嚴。其後的背光，施以浮雕。頭際除二重胸飾外，尚有三重瓔珞，由右臂交絡於左肩之上的覆腋衣的衣紋以及下裾等的重重褶襞，以至足上穿着的草鞋等，統統都現出犍馱羅式的手法。

左手向裏叉於腰際，右手向前方半舉而揚着掌的這姿勢，是具有何等的威嚴。足下的方形臺座，所施的手法，與前述拉豁爾博物館的菩薩立像臺座相類似，正面也施有鐵鉢供養的人男女四人之浮雕。

（四）伯林美術館藏犍馱羅之佛陀坐像

此爲端坐於獅子座上的像，絲毫無裝飾的背光，形成二級的髮髻，雕刻成波形，半開的眼，長直的鼻柱，口邊蕩漾着微笑，眉間作着白毫，長長的耳朵等等，都是如何的秀麗，如何的顯示着那種卓越的睿知，「惟天下至聖爲能聰明睿知，足以有臨也。」這支配世界的王之特質，今竟顯現於佛陀的相貌之中了。同時，從這上又可看出老年苦



（圖四五） 菩薩立像

（羅佛留博物館藏）

行的容相來。惜兩手已斷失，不能窺其全部，實是遺憾的事。

、佛陀的服裝與菩薩完全相反，一爲樸素，一爲奢侈，觀這佛像，便可明瞭。衣褶酷似希臘羅甸的古神像，作出一種有韻律（Rhythmical）之美的裝，那波動的線條，頗能使觀者的心靈激起一種共鳴。這一點，實爲犍陀羅式藝術的力的最高的表現。

犍駄羅之建築

(一)犍駄羅建築概說

因迦膩色迦王的篤信佛教，遂使西北印度地方增添了無數伽藍與佛塔。這些建築樣式，已非純粹的印度傳統的，也非全然模倣的希臘式，而是與外來——西方來的美術相值後所產生的一種新樣式；這新樣式，我們雖稱之曰希臘、印度式，實則除希臘的分子外，還混合了羅馬、東羅馬、大夏、安息、波斯等許多特徵而融化發達成功的。故從其遺品上我們可以看到當時的柱多用科林特式，獨爾司式之柱頭，而於其上刻着菊花莖葉花紋，即其一例。

此種建築的流布地域包含今之阿富汗坦(即阿富迦尼斯 Afghanistan)東部及印度西北部，而以犍駄羅為中心。當我漢、魏、六朝時代，這犍駄羅式建築樣式伴隨佛教輸入我國後，又由我國經三韓而移植於日本。東亞諸國，均可見到此種樣式的建築物。

(二)愛爾馬雖獨(Alimasjid)之塔婆(二〇〇至三〇〇年頃)

犍駄羅塔婆之特色，是基層成方形，設數層之階段於其上，而於每層施以佛傳、佛像等雕刻。

這位置於印度西北邊倍錫華爾附近嚇依拔爾峠之半腹的愛爾馬雖獨塔，在其作成方形的最下層之四隅的柱上，是刻著科林特式的柱頭，其四面之柱間，並列的雕着佛陀、菩薩像。這基壇與塔身之中間層，一列的作獅子的雕刻，上面的塔層就像負於這些獅子的背上一般；塔身四面列柱之間，都交互的設着三葉拱與梯形楣的龕，各

龕中均巧妙的安置着佛像；第二層與第一層成同樣的構造，所不同者爲梯形楣與三葉拱的位置變動了，這塔身上一、二層的柱與基壇相同，均爲科林特式；第二層之上，尙有圓形的塔頂，其上有相輪，今已崩塌，惟二層以下，尙稱完好。

（三）瑪妮開倈（Manikyala）之大塔（二〇〇至三〇〇年頃）

瑪妮開倈是廢塔，可算是塔婆中規模最大者，惜今已破損不堪。

在直徑百五十九尺之圓形的基壇上，戴着直徑百二十七尺的半球狀的塔身。塔身形式簡素，爲從來所無。基壇及塔身的下部周圍，均有科林特式的短柱並立着，不施何種雕飾，卻因是而極有莊嚴偉大的意味。

（四）油撒乎擇伊（Yusafzai）發見之塔婆（四〇〇至五〇〇年頃）

此塔位置於朋吉普州拉豁爾之西北百五十七哩之倈拔尼（Labani）驛二哩附近之處。

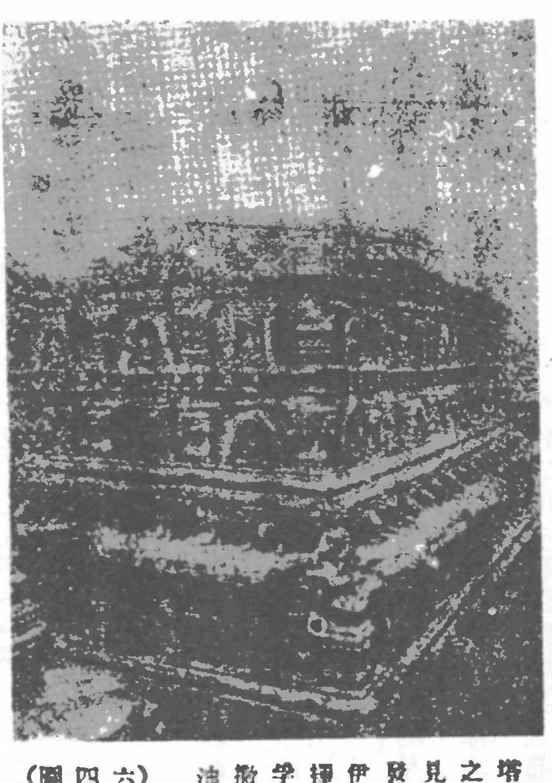
可視爲犍馱羅最完全的，且成爲研究上最好資料的，是此塔婆。基壇爲方形，而塔身則築成圓形，形式極爲精巧。柱爲科林特式，柱面均刻有佛像，柱之間，均有佛傳羣像的浮雕。塔身分爲三層，下層作並列的佛陀坐像，中層則支着軒簷似的立像，上部則作幾何紋的各種浮雕，塔身上部那饅頭形的圓頂上，有重瓣的逆蓮華模樣，雕刻成極淺的浮雕，其上冠以露盤及相輪，全體形態整然，手法纖巧而優美，各部分均極忠實。

此小塔，現藏甲谷他博物館。

（五）建築的其他代表遺物

當代的建築遺蹟，除上述者外，散見於印度西北各地的頗多；其部分的殘物，被發掘得的，大半陳列於倍錫華爾、甲谷他等博物館，他處亦均有保存者。

今再舉其現存的主要遺物數種於下：



(圖四六)　油撒孚擇伊發見之塔

（一）迦庫啓・拔罕(Jakti-bahi)塔　所在：西北境州卡步路河之北方油撒孚擇伊(Yusafzai)。

（二）迦梨痕(Janlian)塔　所在：彭迦坡州拉哇路・拼基市之西北撒倈開拉(Sarai-kala)驛附近之脫克拉(Taxila)地方。

（三）達爾馬拉基卡(Dharmarjika)塔　所在：達爾馬拉基卡伽藍廢址。

（四）屠拉答拔爾(Daulatpur)塔　所在：盆庇州信度地方哈伊基拉拔獨縣。

（五）迦特爾(Jandial)寺　所在：薩開坡(Sirkap)東北約十餘里錫爾薩克(Sirsukh)。

（六）磨拉・麻拉特(Mohra-Moradu)塔　所在：同前。

此外，如近年大規模發掘脫克拉古都，所發見的王宮、市街、殿堂等遺址，在印度建築史、考古學上均極重要。

秣菟羅(Mathura)之美術

（一）秣菟羅美術概說

在貴霜王朝時代，犍䭾羅以外諸地之雕刻，據現時所發見的遺品中，以秣菟羅(Mathura)地方之雕像及阿馬拉佛地(Amaravati)塔之雕刻，爲最引起吾人之注意，同時也最有價値。秣菟羅這地方是位置在西北印度與中印度中間耶母那河之右岸阿克拉之西北四十哩路程之所在，爲貴霜王朝勢力範圍內的一個小都市，王之貨幣當時曾散布於此地，這個卽可推知其勢力是曾及於此地的。秣菟羅旣位於兩印度之中間，因這地理上的關係，便極容易推測得此地所發見的所謂秣菟羅式的美術作品是帶有犍䭾羅美術及中印美術這兩者的性質的，此爲我們研究這地方的雕刻時特別當注意之點；惟其製作年代不甚明瞭，是先受犍䭾羅之影響而後再受中印之感化的呢？抑是此兩者同時並行的呢？今已不能判然的分辨出來，這實是遺憾的事。

（二）藥叉女神玉桓殘石（秣菟羅博物館藏）

秣菟羅博物館所藏之藥叉女神玉桓殘石，可說是秣菟羅式雕刻代表的遺物之一。這是用赤砂岩造的斷柱，其斷面爲八角形，高約六呎五吋，方約十吋，其正面爲高肉雕的藥叉女神像。像爲半裸體，有二重的胸飾，一稍短，纏於頸邊，一較長，垂於胸前乳峯之間，腰臀部纏着極其豪奢的腰帶，自腰至膝頭圍着薄薄的裙裾，腕輪及足飾均施

有多重。臉龐豐圓，乳房高聳，腰部寬大，臀部肥大，大腿粗健，全體極富肉感。而手提着上腰帶，兩腳作交叉的樣子，縱觀其相貌及Poso，均能充分的表現出印度女性特有的一種健美來，依舊保持古代印度雕刻的特色。足下踏着





（圖四七） 藥叉女神石欄

（秣菟羅博物館藏）

鬼，這樣式實爲後代四天王的先驅。

（三）"Stacy Silenus" 雕像（甲谷他博物館藏）

秣菟羅地方發見今藏甲谷他博物館所謂 Stacy Silenus 的，亦爲最著名之雕像。此石高約三尺八寸，幅三尺，上部稍呈半圓形，本爲建築內部裝飾用的雕刻。石的上部刻有開花的阿育樹之枝葉，其下部前面則刻二組的男女之像，每組男女各一，總共四人，地上置有酒杯；一組中的男子，右手擁着女子的臂膀，左手伸過女的背後，作出擁抱歌舞之狀，而另一組的男女，則立着作相互顧眄的樣子；女人中之一，全身有衣蔽着，另一人則僅服上衣，男子中一人，是全身裸體，惟腰際結一方布片，另一人則全身着衣。這宛然與希臘酒神（Bacchus）之像相彷彿，描出男女相抱而飲酒歌舞之狀；雖然其人物的服裝都爲印度的，秋毫不帶希臘風。

在佛教盛行之地的秣菟羅，竟發見與佛教完全異趣的這種希臘酒神式的雕像，實在是意料之外的事；但其產生不是沒有原因的：大乘經典中曾云佛滅五百年以後，正法漸漸滅盡，印度佛教僧團有腐敗墮落的傾向，此雕像，大約卽是秣菟羅附近佛教社會腐敗墮落狀態的一種反映。

「未來之時，有諸破戒比丘，身着袈裟，遊行城邑，往來聚落，住親里家，彼非比丘，又非白衣，畜養婦妾，產育男女。復有比丘，住婬女家。復有比丘，婬比丘尼。復有比丘，貯蓄金銀，造作生業，以自活命。」

——蓮華面經（隋之那連提耶舍譯，卷上）

「出言凶強，好與酒客，婬蕩女家，與之從事。……或談婦女情欲，晝夜談說世間邪事。……更與屠兒惡賊嗜酒，盜卻販賣，邪淫之人，共爲親厚，飲酒臥起，心漸染戀，習彼所行。……賊害羣命，劫人財寶，私人婦女，口好妄言，鬪門婬亂，不避上下。

「或共婦女，或共白衣，雜廁居止，飲酒歌舞相娛樂，凡俗無別，更相嫉妬。……初得男子，心相戀着，俱不忘捨，或與婬蕩女子，就共生活。」

——佛使比丘迦旃延說法沒盡偈（附見西晉錄）

前者是佛陀對末來之世佛法衰敗的豫言，雖未判然的說明何時代，但已暗示了這現象的發生。後者的記事，爲警誡後人的口脗，多少不免有些誇張；但總有幾分事實的存在是無容疑議的。佛滅後五百年至七百年之時，佛教徒之一部分耽於飲酒淫慾，於此已可窺見一斑。秣菟羅之佛教美術，即是將這一方面的事實描寫了出來，雖然這些作品在美術史上決不能算是優秀的，但對於曝露佛教僧團一方面的眞相這一點，實給與了我們最有益的材料。

（四）其他雕刻遺物之發見

秣菟羅地方所發見的雕刻物，除上述兩種外，重要者尚有下列數種：

（1）黑路庫列司及捏美阿之師子像　甲谷他博物館
（2）菩薩像　同上
（3）那伽之像　同上
（4）俱毗羅　同上

甲谷他之印度博物館所藏師子像，表現甚爲有力，雕刻精巧，其人物完全爲希臘風，全身裸體，惟胸部掛有胸

環，宛然像希臘雕刻，其體格亦與印度人相差極遠，雖不能十分斷定爲取材於希臘勇者黑路庫列司制伏師子的神話，惟直接曾受希臘的感化，這是可以無疑的。

菩薩像，頭部及兩手均已缺損，從其體格的偉大及斜掛的衣物上，使我們一望即想起犍駄羅雕像。全身披着薄衣，宛如裸體了似的，與後世笈多王朝的雕像全然相同。

那伽之像上有 Huviska 四十年之題名，俱毗羅（大黑天財寶之神）爲 Huviska 寺院所發見。兩者均爲貴霜朝比較後期之作，酷似犍駄羅式，卻又具有笈多朝雕像之特色，蓋爲多少兼有兩者的性質，混合兩者勢力而成的作品。那伽像纔有薄衣簡直與裸體無異，頭後有六頭之龍頭，左手反搭於背後，右手上舉着，腰際有粗索，像於背後縛着什麼東西似的。後者——俱毗羅爲踞坐着的倭身的肥大漢子，左手執着細長的金囊，右手高舉着酒杯，其傍有一少女侍立着，捧了瓶作出滿盛了酒的樣子。此種俱毗羅及那伽之像的雕刻，發見最多，姿勢及所持之物幾乎完全一樣，均現出希臘酒神式的傾向。

阿馬拉佛地(Amaravati)之美術

（一）阿馬拉佛地塔婆殘石（三一七至四一九年）

阿馬拉佛地爲南印度東海岸麻打拉薩洲庫利希那河之南的一小都市。在這裏有着印度美術上最可注意的一個塔婆，其上施有極精巧纖細的雕刻。據無想經之記載，這塔婆爲佛滅後七百年以後無明國黑闇河（即庫利希那河）

南岸熟穀城之等乘王，即龍樹菩薩之歸依者引正王之女，梧答米普托托王之妃增長夫人所建造；其上有增長妃之子普路馬伊王代的刻銘文字，查爲毱多王朝初期之體。依此推考，大約爲我東晉（三一七至四一九年）之時所造時。當十九世紀初期，這塔尚保存得十分完好，其後，被當地無知的土人竊去充建築材料等用，致將全部崩壞離散。塔身下部及欄楯的殘石，因埋沒土中，得以保存至今，現一部分移藏於英國博物館，一部分藏甲谷他博物館，所幸由這一部分殘存的石刻上，尚足推測其全斑的雕刻的。



阿馬拉佛地塔婆形刻石（圖四八）．

此塔建造當初本與普通的巴哈烏他松溪等塔無異，外方也繞有周垣，各石全面均有精巧的人物像雕刻，秋毫無餘地，其內面尚有一層極微妙的佛本生譚的雕刻。惟所施佛像，與犍馱羅異趣；雕法亦與松溪等大異，犍馱羅式的手法，秋毫發見不到；而貌爲印度風，衣褶顯出並行線狀的一種特徵，原來此乃是繼承了純粹的印度的手法而更發展成熟的東西，其後毱多朝的造像法，實由此更形推進的，故此實爲過渡期的作風之一好例。

石材均爲大理石，雕刻非常繁縟緻密，彷彿象牙雕刻。塔之周垣四方各面設十二石，圍成直徑百六十二尺有餘的欄楯，其上滿施着塔、舍利函、佛座、佛鉢、菩提樹、淨飯王、摩耶夫人、悉達太子之降兜率、托胎、誕生、享樂、出遊以及

佛的降魔、說法等圖的刻飾。塔身下部所遺的石，每一石刻一塔，塔前各雕佛之說法、經行及舍利函、法輪、菩提樹、龍王等圖。技術之精妙，是能博得歷代鑑賞家之讚賞的。

上圖爲塔婆形刻石之一例。中央鐫有窣堵婆，前面現出周垣，周垣的中央有扉，左右開着；在扉之上及周垣的兩端，各刻有獅子像；雙扉的中間，現出佛陀的立像，（有的則刻着法輪）其旁及下部均雕有供養者；立像之上更有較小的坐像，更上則爲五本之柱列；塔之上部左右，各現出六天人，作臨空飛揚之狀；又塔之左右兩旁，作有直立的幢，其上安置着法輪的柱，而於柱之左右分成上下數層，描寫多數騎人之像，最下段則作供養者之像，法輪之上，又作四天人的飛揚狀；石之上部，另劃一橫形的區域。其中央方座之上亦顯有佛陀之坐像，左右多刻着男女供養禮拜之像等。

以上所云，僅爲其構圖之大要；其詳細精巧，絕非紙筆所能盡。要之：其雕刻之纖巧，技術之熟練，遠非巴哈烏他、松溪等玉垣、天門所能及。

第十章　印度古代文藝復興期

（毱多王朝戒日王朝及楷路克耶王朝）

時代之大勢

（一）政治概況

西曆紀元後三百十九年，約當我東晉初大興二年的時候，中央印度阿踰闍（Ayodhya 摩揭陀故地）國華氏城附近毱多王朝（Qupta）興起，始祖毱多王（三一九？至三二五年）本爲大月氏勢力最盛時的小土王之一，後漸漸侵略附近許多小邦之地，遂成中印之一大強國。第四代撒母達義普他（Samudragupta）（三二六至三七四年）王爲此朝最有爲之主，當月氏王之末裔不振之時，彼向各方盡力擴張領土，曾征伏南恆河低地十一王者，北方九人雪山之麓中央一帶之印度均歸王所有，而西北印度一部分，亦於此時成爲其保護國，毱多王朝之基礎於是十分鞏固。及與阿育王同樣爲印度人永遠不能忘記其名的稱爲超日王（Vikramaditya）（三七五至四一二年）立，毱多朝之聲威愈加隆盛，除繼承先王之領土外，更極力討伐西北印度那些在當時尚殘留於此地的諸外國王——像西半島之塞族（Saka）王，犍馱羅之月氏王，亦都於此時掃清，而驅之於印度本國之外，阿育王以後呈四分五裂之狀態的印度，至此再告統一，而同時，毱多王朝的勢力亦已達於絕頂。

超日王之後爲庫馬辣悟普答王（Kumaragupta）（四一三至四五四年）王之晚年，受普洩米扦拉之襲擊，先王之遺業幾乎一敗塗地，經數次的惡戰苦鬭之後，並賴司康達悟普他（Shandagupta）（四五五至四八〇年）之力，總算退了強敵，但國運自此漸衰。當司康達悟普他即位之初，又曾一度遭有力的匈奴之來襲，匈奴第一戰之目的達到後，又於四六五年再舉侵入印度，先奪取了月氏之故地，五年之後，以泰山壓卵之勢向印度內地強襲，王雖盡力抵抗，但毱多朝之基礎，自此已呈瓦解之勢，以後仍回復昔日原狀而爲摩揭陀故地一小土王。其後至拔辣基托耶王（Baladitya）時，勢力稍復，漸能抵禦外來之侵略；惟西北印度全歸匈奴所有了。其後，毱多朝在歷史上尙存有數王之名，然其事蹟不甚明瞭，子孫相傳，直至我陳之世（五五七至五八八年）而滅。

當紀元後五百年代之末葉，毱多王朝萎靡不振的時候，古之拘蘇摩城有一王興起，這卽是本出自吠舍種而與毱多王女結婚的光增，彼蠶食四鄰之地，威勢漸大，復與其子王增合力討伐匈奴而敗之，惟光增沒於戰中，王增亦幾爲人所殺，國民於是推王增之弟曷利沙伐彈那（Harsavardhana）卽喜增，參照西域記卷五 於我隋煬帝大業二年（公元六〇六年）卽王位，此卽有名的戒日王（Harsha）卽尸羅阿逸多（Siladitya），養重兵，東征西伐凡六年，五印度均爲其征服，版圖既廣，更增甲兵，以堅國防，威勢大振，爾後三十年兵戈不起，頗有政教和平之象。此戒日王適於我玄奘三藏同時代，玄奘留學印度時，曾受王之招請，在卡奴基與王會見。貞觀年間，唐太宗之使者的往復，實頗有其人。而貞觀二十二年（六四八），王玄策抵彼時，戒日王欲弑之，玄策得西藏、吐蕃、泥波羅之助，舉兵攻之，問以叛臣之罪，曾虜之幷其妃子而歸。戒日王沒後，北方印度再度分裂，更無統一的時候了。

當戒日王握北印之霸權的前後，約當我蕭齊（四七九至五〇一年）之世，卽五百年代之中葉，南方印度一有力之王起摩訶刺佗國楷路克耶（Calukya）建楷路克耶王朝而代案達羅王朝。此王系的始祖爲普理開星一世（Pulikesin），都於今之拔達米地方，彼亦次第侵略其鄰國，至其孫普理開星二世時爲最甚。王大致於我隋煬帝四年（六〇八年）卽位，在位二三十年。其間南方印度諸國差不多全被其征服，六二〇年頃曾與北方之強鄰戒日王交兵，勝負難分，遂南北各承認獨立之王，始告平息。普理開星二世沒後，楷路克耶王朝卽呈不振之勢，至七百年代中葉，約當我唐之貞觀十六年（公元六四二年），遂亡。南印自此亦呈四分五裂之狀態。

要之，毱多朝起自紀元後三百年之初，至六百年之初滅亡。本朝最繁榮之時期，是在三百年代之中葉直至四百年盡頭這一百五十年中間。

（二）佛教及藝術之概況

毱多王朝初期之諸王，除長於武力外，同時又極注意文學、美術，如第四代撒姆達義普他常愛召集文學之士，談論文藝，王曾運用卓特的睿智與技巧，寫出了許多文學著述，故博得「詩人王」之美名；又王對於音樂亦頗熟達，王的貨幣中刻着王弄印度樂器的坐像。超日王亦對於文學有相當嗜好，彼之宮庭中居着所謂「九寶」的九位學者，其奬勵文學、美術的努力，可想而知。原來本朝之統治者，出自婆羅門，爲純粹之印度人，自阿育王以來數百年間，印度四分五裂，王權有時竟被外國人所奪，今好容易由本國人完成了統一的大業，故諸王——尤其是初代的諸王，深欲喚起國人的自尊及愛國的精神，特注全力從事印度固有的文學、美術、宗教之復興。佛教本爲外來的

思想這在婆羅門教觀之，卽屬異教，故國王特別獎勵婆羅門教，於是佛教的勢力，遂日形衰退。雖然諸王並非直接迫害佛教徒，僅對之表現冷淡的態度而已；但在第三世紀的前後，印度民間佛教的僧侶尚甚多，婆羅門教徒則甚寥寥，至第四世紀，佛教徒卽逐漸減少，而婆羅門諸神卻急劇的增加了起來，特別是濕婆、烏希奴、阿基托耶諸神爲最多。於此可以考見笈多朝民間的一般信仰的急劇之變更了。

不過佛教已浸潤了數百年來的人心，國民的信仰決不能完全被王者的意志所左右。民間婆羅門教的勢力，雖次第勃興了起來，但大體尚保存着佛教之特色，笈多諸王無論怎樣獎勵婆羅門教，究因佛教的信仰對於實際社會非特毫無何種弊害，且有不少利益，故決不能加以排斥的。我法顯三藏周遊印度（東晉安帝隆安三年至恭帝元熙元年（公元三九九至四一九年））時，適爲笈多朝最盛期之超日王時代，據其考察中印社會狀態的結果，當時印度的佛教雖多少呈衰微之狀，然實際上社會間尚有極大的勢力，大乘佛教正放出絢爛的光彩，正達印度佛教之教義史上的最高潮。

在這種政治的社會的及佛教的狀態之背景中所醞釀出來的美術，呈顯出一種獨特的色彩，那是當然的結果。基於彼等之復古的國粹主義與自尊心，決不以生硬的模倣便算盡了能事，也決不以犍䭾羅式美術爲滿足。固然犍䭾羅式美術之手法、樣式，多少是採取爲模範的，但必躊躇的採取其優美的樣式與巧妙的手法。印度人向來富有調和的思想，笈多朝的技術家是採用了印度古來固有的作法，與這犍䭾羅的新傾向的作風相融合，更與當時倡導盛及一時的大乘佛教的理想相渾成，最初一望好像是模倣的作品，實則是綜合東西兩思想之大成的。笈多國王乘新興的氣運，獎勵一切藝術，結果遂使當時美術界頓呈印度美術史上前後未曾有的盛況，產出許多無

名的技術家，造成此古今絕倫的偉業。

總之，印度豱多王朝的美術，是綜合古來印度所有藝術之大成，更參以彼等獨得的意匠與圓熟的手法，而能將佛教的理想，毫無遺憾的表現了出來。印度藝術之特質，約言之，爲唯心的(Idealistc)超越的(Transcendental)，象徵的，(Symbolic)及神祕的(Mystic)四者，而本朝的藝術均能發揮盡致。印度佛教的藝術，至此已達最高潮之域，東洋藝術之殿堂，已打成鞏固的基礎。但豱多朝自五百年代以後，與政治的勢力的衰退同樣，藝術也漸漸萎靡不振，惟知墨守舊法；至六百年以後，更祇知依樣畫胡蘆，全失卻了那高遠的理想，且漸漸有野鄙膚陋的傾向了。

亞迦坦之石窟 (Ajanta Cave temple)

現存印度的壁畫中，其規模最大，製作最美，保存比較最完全的，當推亞迦坦。我們談到印度之繪畫必聯想到亞迦坦。其壁畫之精，早已膾炙人口，在東洋美術中，是早已博得了世界無比之美名的。

Ajanta 正音當作 Ajiṇṭha。位在孟買東北二百二、三十哩之尼日母(Nizam)地方之小都市 Fardapur，西南三哩半的山水明媚形勝之地，距大印度半島鐵道通至加爾各答分歧處派夫路驛十八哩路程，那兒有一條由西北來而再轉向西的馬蹄形谿流，道谿流之畔，有火成岩的石山，其最高處約高出水面二百五十尺，石窟羣即沿此山的斷崖的中腹而鑿造。全長一百八十丈，高低參差，最低的高出水面三十五尺，最高爲百十尺。



(圖四九) 亞迦坦石窟遠望

洞窟之總數，大小爲二十九。從下流的石窟數起，第九、第十、第十九、第二十六這四窟，爲制底堂，其他二十五窟，均爲毗訶羅（Vihara）。

毗訶羅普通與伽藍混稱，即講堂(佛堂)及精舍(僧院)其構造，因時代而稍有變遷。最普通的形式，是於中央設方形或長方形之廣堂。於堂之正、左、右三面，造許多僧房，各有出入之口通於中堂，各房內設有石壇，想為坐禪之用。中堂正面之後壁，與制多相彷於壁面刻有窣堵婆。又堂之背後造有小別室，這裏安置窣堵婆或單設一壇，此壇或為說法之壇，其上當初或許安置着佛像而為後世所取去，也未可知。考最初這毗訶羅是設在多制之傍，其後毗訶羅遂獨立建築。造於制多附近時，當然其堂帶有制多的性質了。此毗訶羅本為僧衆止宿，坐禪之用，像舉行布薩會及說法時，以在制多堂行之為宜，但獨立建築的時候，自然其中央之堂，同時有兼充制多性質之必要了。

（圖五〇）

石窟的入口處的窗上，例多作尖圓的搏風。這二十九窟中，有開鑿而未完其功的，例如第三、五、十四、二十四、二十七、二十八、二十九、都是。毗訶羅中最為稀見的，是設有二層的重閣，例如第六號、第二十六號兩窟便是。

這些石窟是誰鑿造的，均不明瞭。據西域記所載：摩訶剌佗國東境，有絕巘之伽藍，為昔阿折羅與阿羅漢所造云云，想即指此，然仍不能視為確實。蓋這二十九窟，並非同時開

鑿的，其最古的約在西紀前，一、二世紀，其最新的，則為紀元後六、七世紀。像第八號至第十三號這六窟：都比較來得

亞迦坦石窟平面圖 (圖五一)

古些，這可從其種種之狀態及雕刻上推考出來。特別是第十號制底，與開爾梨古窟同樣，於塔前刻出佛像，雕刻樣式亦與松溪大塔相近似，故當為我漢時代所鑿造無疑，其壁畫必為後世所添加。其他五窟，當為案達羅朝之末葉，即我東晉之時所鑿。其餘二十三窟，大抵均為楷路克耶王朝之間，即我齊、梁、陳、隋之時所造。詳細些說：第六、七、十四、十五、之四窟，為紀元後二、三世紀所鑿，第十六、十七、十八、十九之四窟，約為五世紀中所鑿，第一至第五及第二十至第二十九諸窟，約為六七世紀之新鑿物，雖然年代不能十分確定。

窟中施有美之壁畫的，計有十六窟，即一、二、四、六、七、九、十、十一、十五、十六、十七、十九、二十、二十一、二十二、二十六，其中特別著名的，為一、二、九、十、十一、十六、十七、十九、二十一等九窟。又八、九、十、十一、十二、十三等六窟屬小乘教，其餘均屬大乘教。惜現在大部分繪畫已剝落，實為遺憾的事。

相傳亞迦坦爲虎出沒之處，這石窟的發見有一節極有趣的故事：據說這是一八一九年上的事。英國一將校，渡至印度，狩獵虎豹，乃溯他普涕河而上，至屏達丘而迷於路，徘徊於附近，遇一村童，遂指示虎之住處，將校於薄暗的籔蔭深處發見洞窟，其內外有圓柱，壁面有異樣之雕刻，遂集合附近村落之人開發之，於是洞天的全景始出現，這湮沒了一千餘年的藝術之寶庫，再度開展於世界人類之眼前。

亞迦坦之壁畫

（一）亞迦坦壁畫概說

亞迦坦是以壁畫聞名於世的。這壁畫，大別之，爲佛像及窟院內的裝飾畫兩大類。這時代的壁畫，對於物體的陰影，衣褶的凹凸，都能巧妙的描寫出來，故能毫無遺憾的表現了物象之立體的感覺，這個我們從十九窟、二十二窟，更加容易明瞭的窺見。

從佛像的構圖與手法上考察。則其着衣者，把右肩右手袒露出來的，幾乎沒有，大都裹着全身；且衣料的質地，頗能表現其軟薄，望去就像與裸露着肉體無異。座，隨立像，倚像而不同，普通多作適當的蓮座，有時也有作方座的。圓光多用簡素的手法，施以蓮華模樣。背光之上都作傘形的冠，此實開後世天蓋與光背的先驅。髮，大致都描作二段的螺髮，菩薩像例多戴有寶冠。

裝飾畫，實爲增加窟院之美的一種最重要的配置。今先考察其天花板裝飾，中央都描蓮華模樣，或草花模樣

或其他美飾，周圍以長方形或方形區劃之，配以動物、花鳥、人物等複雜的圖案，其境界則作花形或幾何模樣及其他模樣之圖。



(圖五二) 波斯王枯司路二世之使者 (第一窟)

裝飾的題材，有作兩人對坐之圖，或騎於樹枝採摘果實等人物之圖；以動物爲題材的，有作二頭仔象嬉戲之圖的，也有作二牛以角相鬬之圖的，又有作樹木，花卉上纏蔓草，花正怒放着，小鳥歌於樹梢而唱歌而啄果實而狂飛之態等。這些花、鳥、人物、動物的構圖，都有極美的意匠，故極覺優婉；特別是柱檯上之裝飾所用花紋模樣，尤爲巧妙而富麗。那印度獨特之趣，是發揮到了極度的。

總之：洞窟內的壁畫，充分的表現了印度人之理想，純粹爲中國風的繪畫之代表，且十分優秀，世界的傑作，幾無有能與之比類者，就中尤以佛像爲最傑出。

(二) 亞迦坦之第一窟

此窟爲最後代所鑿造，約爲摩訶刺佗國楷魯克耶朝普理開星二世之沒年——六四二年所成。這個我們從圖像的新及波斯王枯司路二世之使者圖即可考見。據

歷史家之言:楷路克耶系之普理開星二世約於我唐高祖武德九年(六二六年或六二五年)派遣使節赴波斯,卻是事實;使節歸時,波斯王 Khusru Pavīz 也曾派使者送之,史上亦有明文載着。據此推測此圖當爲六二六年之後至六四二年普理開星二世死前之間所成。圖中描作波斯貴人者(即使者)與其侍女僮僕共計六人。中央坐着貴人,手執酒杯,其旁有一貴女相並而坐作偎倚奉迎之狀;更於其左右配以殷勤意態的立着的侍女,雙手捧着長頸瓶,作欲注酒狀;貴人前面下座有極恭敬的二僕各捧着滿盛食物的鉢。全體構圖巧妙,表情充分,情緒圓結,而線條之優秀,尤屬難得。

第一號石窟壁畫除上圖外,尚有以輪王受職、佛降魔、諸佛、女人散華、龍王等爲題材的,就中龍王一圖,被推爲亞迦坦全體畫中最精巧之作。

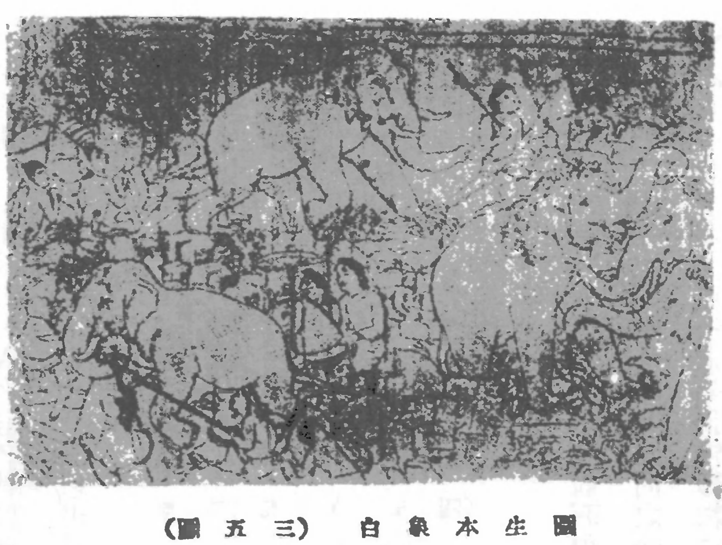
(三)亞迦坦之第二窟

此窟亦爲較新開鑿的。窟中四壁及天花板以至於柱上,均滿施着裝飾性質的繪畫。主要者有千佛及釋尊之誕生說法等之圖。那名爲千佛圖的,實則畫有千零五十五體之多。

(四)亞迦坦之第九窟與第十窟

第九、十兩號,均爲制底窟。第九號洞窟較十號爲小,淺而且狹。中有佛轉法輪之倚像與夾侍之菩薩像及佛說法圖。第十號以經行圖、佛說法圖及橫長的象王本生圖等爲主。兩窟佛像之畫法,與其他諸窟完全不同,頗有古調之感,且純然是印度式的面貌。最有趣味的是那種用特殊的筆致描寫出來的並行線狀的衣褶,頗能繼承犍陀羅,

阿馬拉佛池雕刻的手法。



(圖五三) 白象本生圖 (第十窟)

（五）亞迦坦之第十六窟及第十七窟

第十六號、第十七號兩窟，均爲五五〇年頃所開鑿，均極莊麗雄渾。兩窟的建築、雕刻、繪畫等的意匠手法，爲亞迦坦窟院中之代表。第十六號窟之前廊，有伐卡推凱（Vakāṭaka）大王之題銘，伐卡推凱王之領土，北及西以 Mahadeva 及 Ajaṇṭā 之丘陵爲境界，東以 Mahānadi 河，南以 Godāvari 河爲天然界限。年代甚不明瞭。其始祖爲温德耶舍克支大王（Vindhyaśakti）約當我晉武帝咸寧元年（公元二七五年）在世。

第十六號毗訶羅的構造，與普通的稍異。古代的製作，毗訶羅內向不設何種柱，也不施何種裝飾，這正是與制底相異之點，然後世之作，構造漸驅複雜，與制底同樣建立石柱，而於堂之前面，多設前廊，其四周及天花板上，亦均以壁畫爲飾。第十六號即設有前廊，中央之堂的周圍，有二十基的柱，窟底正面設有佛龕，左右入口處，各有二基石柱，更於窟內之中堂周圍三邊（前面出入口除外），設多數之僧房，形成極複雜的設計圖（Plan）。天花板仍顯出木材構造的模樣，柱頭接合處刻出緊那羅、力

士形及女神等之形象，樣式顯出非常複雜的美。

第十六號窟，其主要之畫題，有阿私多仙之誕生、悉達太子相會之所、太子之學問射藝之圖、太子與耶輸陀羅相語之圖、太子踰城窺夫人之室之圖等。第十七號有鹿苑初轉法輪、五趣生死輪、美人化粧、長尾猿等諸圖。初轉法輪圖中有披袈裟的圓頂之比丘，於以考見當時的僧風。長尾猿圖頗有新趣，至其描寫的技巧之高妙，尤其餘事。



母子像　(圖五四)

(第十七窟)

（六）亞迦坦之第十九窟及二十二窟

第十九號窟院，如前所述為安置塔形的制底窟。窟之內面，殘存有極多的壁畫，佛像尤多。柱楹之上，亦都刻有裝飾性質之花文模樣，極為巧妙。頗能發揮印度獨得之趣，並能收與雕刻同樣的美之效果。

其主要之圖：第十九號有佛之定坐、說法、經行等，第二十二號所作種種佛像，其面貌的表情與姿態，特別優美。物體的陰影及衣褶的出入，均能運用明暗的暈染畫法，以顯示出肢體的圓來。

在雕刻方面，第十九窟的塔形前面現出龕形，其中刻有佛陀立像。窟中周壁有十七基石柱，以區劃出內陣與外陣，內陣即中央之廣堂，外陣為四周之走廊。柱頭上各設小龕，其中雕刻一軀坐佛，更於左右翼，作男女人物、童子騎馬、童子騎獅、童子騎牛、童子騎象等雕飾，及於柱礎上，作洗練的童子雕刻。



西克利亞石窟之壁畫（圖五五）

（一）錫蘭獅子島之西克利亞(Sigiriya)石窟

這是一個自然的巖穴，爲迦葉波王時代壁畫的唯一遺蹟。Sigiriya 亦作 Sigiri, Seygiri, Higiri, Sigiri-gala, Sigiri-nuwara Sihigiri, 及 Sihagiri 等。師子島中部馬答萊地方唐婆爾之東北十五哩一大森林之中，那兀然聳立的石山，即西克利亞山，高約達五百尺。紀元後四百年代之後半，適當我南朝蕭齊之季，迦葉波一世(Kassapa)（高帝建元元年至明帝建武三年（四七九至四九六年））弒其父王特嚇吐雖那(Dhâtusena)而自立稱王，又殺其弟磨偈辣內(Moggalâna)以絕後顧之患。又恐反因此危害其身，乃遁於此山頂，削其周圍之岩壁，營造宮城而住於此。因在其宮殿內作師子像以爲裝飾，故有師子山之名。其宮殿今惟存遺址，這師子像當然也隨之消滅了，惟在岩穴內的壁畫，今尚保存，這個實足愉快斯道之研究者之眼。其製作年代難於的確的知道，約與亞迦坦石窟第十六號第十七號之壁

畫同時（公元五五〇年）。岩窟計共六處，其中壁畫之現存者，僅有四處，就中以二穴爲最重要，今以A及B穴名之。A石室長六十七尺半，B石室爲四十一尺半。這二石室的壁面，總計描有二十一美人之行列散華之圖，A室五人，B室十六人。像多作半身，約爲全身的三分之二，臂部以下都作沒入雲中之狀，蓋下部有自然的石凸起着，畫都在稍平面的部分。色以赤、黃、綠三色爲主，間或有用黑色的，而青色使用更廣，此實爲師子島壁畫之特色。其容顏、動作之表情，實艶麗無比。其樣式、手法，與亞迦坦大約相同。印度與師子島之交通，古來已極頻繁，壁畫之作風的由彼傳來，當然是無庸疑議的於此可知中印度毱多式的藝術，南方流入錫蘭，東方輸入我國，形成我國唐代繪畫發達之盛況的，毱多式實爲一大要素。

本窟壁畫，錫蘭政府視爲國寶，保護十分周密，眞蹟極難見到，哥倫布博物館有模寫本。

（二）庫台(Kandy)之石窟

錫蘭邏毗之南四十五英哩庫台地方附近的這石窟。庫台諸窟中，有案達羅王朝字體的刻銘，制底窟內的塔前，刻有佛像。窟之前壁，刻有類似阿育王當時之手法的法輪與獅子的石柱。鑿造之古，無從稽考。其最大窟之雕刻，顯出毱多朝之特徵。有佛像坐於有莖的蓮花之上，而花莖由龍王左右支持着之圖，作風與西克利亞壁畫同系，惟筆致不及其流利，當爲毱多王朝末期——七世紀之作品。

（三）巴哈(Bagh)石窟之壁畫

今成爲(Gwalior)地方之一寒村的 Bagh，本爲當着 Gujarât 與 Málwa 往來之通路地方的一個繁華

的都市，那兒有許多洞窟，其壁面及天花板上，都裝飾着極精巧的壁畫，惟因久歷年月而未妥爲保存之故，遂致自然的崩壞於無形，加之時有隱者居此，其香煙的燻蒸益促其加速的消磨剝落，今僅存留其一部分了，這實是遺憾的事。

洞窟之主要者計有八處。窟內各處的各種壁畫，多爲彩色的，其意匠之變化，實令人嘆賞不止，與前述的亞迦坦之壁畫相比，並不見得劣些。其用何種畫題，因已糊塗，難於辨明，僅知有某處是描寫數人集合歌舞之狀。其製作年代，因無題銘的確徵，也難推定，就其手法上考察之，恐爲遮多朝末期六世紀末七世紀初之作，或許這些壁畫，非一時所作，而是逐漸繼續完成的，也未可知。其模樣，以黑、白二色爲主，多少也帶用赤色，人物等則用赤、青、黃等原色，其配合頗能喚起全體的生氣與感情。

（四）康海理之石窟

位在邃毗市外的康海理石窟之數，約達百餘之多，其中有悟他米普托拉王（公元三一二至三三二年）之刻銘，柱頭的樣式，亦頗似開爾梨古窟，故大約爲案達羅朝末葉所鑿造。但像其中之龍王支持花莖的蓮座的佛像，卻又爲當代遮多朝式的東西。此外，尙有觀音救難圖及十一面觀音像等，則更爲新的製作。

（五）案路拉之窟院

約距邃毗東北二百二十五哩阿烏朗卡拔此托之北十二哩許所在的此窟，是開鑿於高原之斷崖上，共計有三十三處之多，就中佛教窟佔十二，婆羅門教窟有十八，耆那教窟有三處，均爲遮多朝及其後之波羅王朝（Pala）

相繼開鑿的。

今就佛教窟一說：第十窟爲制底，其他都爲毗訶羅。這第十窟的意匠頗有趣，內部極廣，成普通的 Plan，塔婆前面有佛像之雕刻。諸毗訶羅亦各有纖巧的裝飾及佛像等。就中最廣大莊麗的，當推第十二窟，廣百十五呎，深四十三呎，成三層的重閣，第二、三層上均有多數佛、菩薩像之雕刻。無論何種雕刻，都以寫實爲立場，手法雖簡素，但頗能顯出偉大與莊嚴。

第二十一窟有短矮之柱列，柱下之壇，一面施着雕刻，奇趣橫溢。柱頭之四隅，亦施有變形的獅子頭雕刻，這些都是他處石窟所從未見到類似之例的。更爲稀罕的，那便是柱的兩側，刻有半圓形突起的蓮華座，而於其上立三軀神像，柱與神像之上，作成盤形，以支持橫桁。特別珍奇的，是在佛教窟中的佛像，其左右都立有觀音、彌勒兩菩薩之像，其頸上均雕有化佛與塔的標幟。



案路拉第十窟外觀（圖六五）

毱多王朝之雕刻

（一）笈多朝雕像之特徵

笈多朝之雕刻，以佛、菩薩像爲主。前面已經簡括的說過，當時是繼承了印度初期固有的一種古拙的手法，更發展之，又將輸入的犍䭾羅佛像製作法之要素，收入自家藥籠之中，於是渾然大成，而產出了最合理想且達於優



部內窟底制六十二第坦迦亞（圖五七）

美巧妙之極的作風。在其作品中，均現出超越世俗的無我之相。那阿馬拉雞獨的雕像，實爲其先驅，其形式、手法，大體均與之相彷彿。當時能產生這種純然印度式的雕刻，那勃然而興的大乘佛教的思想，實育成之。

當時製作的佛像，不問其爲坐像、立像或倚像，全身總纏着衣服，其衣服極能表現出像絹帛綾羅之類那樣薄的感覺，且都密着於軀體之上，宛如裸體了似的。這與阿馬拉雞獨佛像的性質，全然合一，而與犍䭾羅雕像，一見就可區別得出。惟此特有的手法，並非笈多朝的雕刻完全如此，嘗受了犍䭾羅之感化後，多少難免尙存有其餘意。衣褶全部幾等於無，惟僅於頸邊及下部的衣端，稍呈凸起之狀而已。有的於腰際顯出束帶的形狀，或竟因此牽涉全身，表現出許

多彎曲並行的凸起之細線褶皺。若爲後者的時候，決不像犍馱羅雕刻那樣深刻，那樣剛強，而是用刀斜入作出極淺角度的柔和而流暢的褶文。又笈多式雕像頗多雕出臍窩。

顯出衣褶的曲線雕法，與犍馱羅式完全異趣。一般犍馱羅雕像，其曲線之焦點，悉集中於右肩之一邊；本期則反是，大多是以頸之邊，喉之下爲集合之中心。菩薩像都附有胸環，手釧足釧之類飾物。又於兩腕的左右，附有垂下的衣片，此即形成後世所謂「天衣」那樣的東西。其裝飾亦頗單純，其他地方大體同佛像，惟顏面之上類都附有所謂「白毫」，這在笈多期之初是如此，至後世則漸減少。



亞迦坦第二窟毘訶羅內部（圖五八）

在此期的圓光，已非單純的圓板，頗多現出極其精巧纖細的像蓮華、唐草等類波紋狀的雕刻，這比之犍馱羅顯然是有着顯著的進步了。這圓光之精巧琢飾與佛體之簡素相對照，頗能顯出一種美妙之感來。

佛座，在此期之初，多作方座，其後漸漸變遷而改用蓮座。坐像的臺座之左右兩及側其下部，必刻有兩頭獅子像，此即成了師子座。又獅子像刻於左右兩側的時候，其間必刻出諸人供養之像。臺座之上部左右兩角，多刻着一足伸出，一足彎屈而飛揚空中的天人之像。這像有不少變形，後世永

留有餘意。

後世造像諸樣式，這時都已粗備。例如頭髮有結髮的，但以螺髮爲多，漸漸合三十二相中之毫毛右旋之相；又爲犍馱羅雕像中所少見，而爲本期佛像所特有的，是手指之間都張有縵網，交絡如白鵝掌紋，此亦與三十二相中手足縵網似鵝王（或作雁王）相應；又手指之形，都纖細圓長，端直臚好，指節參差，光潤可愛，此亦與三十二相中手指纖長之相符合。當時之雕刻，對於手指每費全力以求其纖細優美，其法爲後世所永傳。當代那些特徵，在銅像之製作中，最容易見到。

造像用材料，在此時代，不單用石材，銅像的鑄造，已稍見通行。在犍馱羅時代銅像的製作，至今未有一種遺物發見，大約當時盛行石雕，鑄金之術尚未發展，但至毱多朝，其術大興。被四一五年庫馬辣悟普答王（Kumaragupta）爲欲紀念其父王 Condragupt II.（即超日王）之功業，曾造鐵柱似的高達二十三尺餘，直徑一尺六寸許的銅像。於此可見當時鑄金之術的進步如何了。因這鑄金術的大發展，故銅像之製作，亦頗行興盛了起來。當時民間的造像，與犍馱羅時代同樣，都愛安置小佛龕供養禮拜之，現存最多的即是此種小佛像。當時寺院的本尊，則爲鑄金的大作。

（二）亞迦坦第六窟之石佛

毱多王朝及戒日王朝爲印度藝術之黃金時代，故雕刻的遺物亦較多。除前述亞迦坦、案路拉等窟殿中許多高肉雕之外，有名的，尙有曾見於法顯佛國記、玄奘西域記之定爲毱多朝所建造之撒露那大塔（倍那列司附近，古之婆羅痆斯國），

鹿野伽藍西南。附近所出土的石像。這些石像種類甚多，有佛之坐像、立像、多羅像、觀音像及佛之誕生、成道、說法、涅槃之



(圖五九) 亞迦坦第六窟之石佛

四相圖等。佛陀坐像之左右，有古式的夾侍，座上刻有法輪、雙鹿。其立像，爲有花莖之蓮座。其他如秣菟羅出土之立佛，錫蘭阿菟羅陀補羅堂出土之立佛、坐佛及甲谷他博物館之立佛等，均爲笈多朝之物。此外，散見於甲谷他、鹿野苑、秣菟羅拉哈爾、拉克納以及歐美等博物院、松溪、佛陀伽倻等陳列所中的圓雕及銅像，亦難於計數。近時尚繼續有頗多的發見。這些作品，因製作年

代的早晚及其作者之不一，多少有巧拙之變化，其末期之作品，多漸漸形式化、俗化。今就其最盛期的優秀品之代表物，擇數種介紹如下。

亞迦坦石窟第六號，是鑿造成上下二層的重閣，頗具壯觀。其中佛龕內有本尊像、坐佛及其他之石像，上層之後壁有二軀高肉雕的石佛立像，特別引人注目。其在右方的，高達七尺六寸，除失去左手所持之物外，形軀的全體尙完好無損。那豐滿優美的顏貌，實覺可愛。那長垂及肩的大耳，那形成二段的螺髮，都附刻於圓的背光之上。右手的手心向前攤開着，身纏羅衣。姿勢端整，手法洗練，實可爲同窟中的白眉。

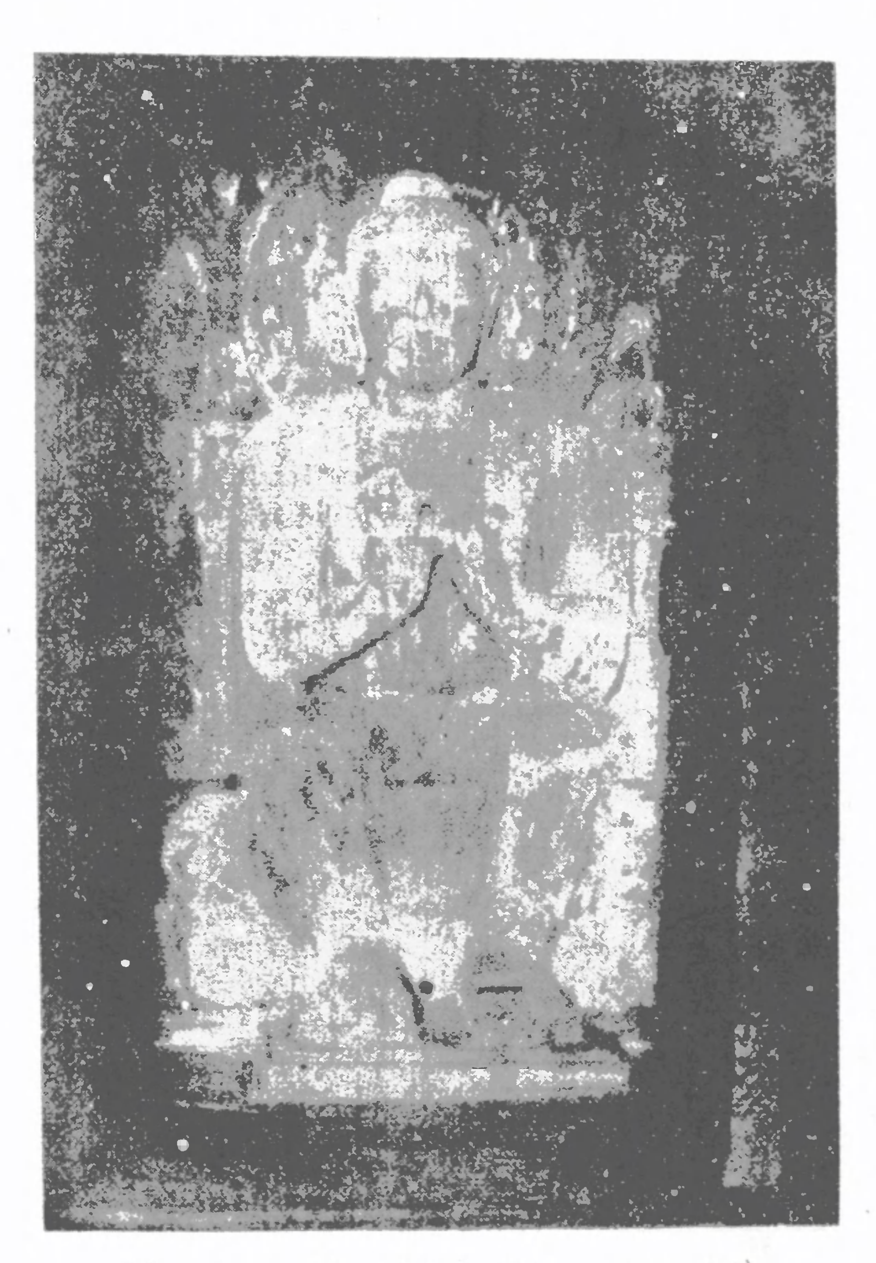
（三）同第十六窟內本尊石佛像

此像，造於第十六號窟內正面的佛龕中。像高一丈三尺六寸，雄威無比，爲端坐於獅子座上的倚像，作着轉法輪印的姿勢，望去頗有淸淨、莊嚴之威。全身有緊裹着的羅衣。那端麗的面貌，從圓形背光之上浮出，此背光上有着繪畫似的刻飾。本尊的左右，各有一軀夾侍的陽刻。

此像在亞迦坦之石佛中，亦爲最傑出者。

（四）同第十九窟外龍王像

第十九號窟，爲最古的制底窟。窟外右方有岩壁，其上刻有龍王、王妃及一侍女之像，多爲在當代龍王像中特別傑出的。那位置於此雕刻之中央，頭戴高大之寶冠的便是龍王，左腳作屈膝踏於臺座之上的狀態，高約四尺六寸。其右爲王妃，右腳亦屈置於臺座上，姿態神情閒，均表現出極安閑自在的樣子。龍王左邊有一侍女，作侍立之狀。



(圖六〇)　亞迦坦第十六窟內本尊石佛像



亞旃妲第十九窟外龍王像　(圖六一)

佛像以外的雕刻，均頗穩健，作風全爲寫實的。

（五）鹿野苑出土之釋迦如來初轉法輪坐像（五〇〇年頃之作）

此像是結着轉法輪印的 Pose 的坐像，描寫釋迦成道後在鹿野苑最初說法的樣子。方座正中央，刻有法輪，左右有雙鹿，外側均設有柱形。雙鹿與柱形之間，刻有釋迦沒時最初得度的五比丘之像。其左方，則作母與子的供養者的雕刻。



釋迦如來初轉法輪像（圖六二）
（鹿野苑出土）

那由低垂的慈眼，開朗的眉宇，高暢的鼻梁，廣平的額角，圓潤的雙頰以及二段的螺髮所組合成的頭部，毫無遺憾的顯出權衡之美。兩肩均蔽於衣內，質薄而緊貼於肉體。但看不見褶襞，僅於兩腳之間所飄出的襟端，略有褶襞而已。佛像背面後屏之左右側，現出奇獸，上面更雕有鱷魚的頭形。這在亞迦坦壁畫中也可見到，實顯示了本期雕刻之特徵。

背光呈極大的圓形，上有精美的寶華文樣的浮雕，與像之簡素手法對比，顯出非常良好的效果來。特別是背

光的左右上角所刻飛天之像，使全體結構變得非常之美，此實爲毱多朝之代表作，與我國初唐及日本奈良時代的作風，均有密切之關係。

在鹿野苑出土的遺品中，此像可稱逸品。現藏鹿野苑博物館。

（六）秣菟羅出土之石造釋迦如來立像（五〇〇年頃之作）

用赤褐色的砂岩刻成的此像，左手與兩足是雖已受傷損，但仍顯出端麗的姿態。高達七尺五寸，姿勢及身段各部比例，均極適度，雕刻手法簡素而充分，表現能力的圓熟，實已達於頂點。

觀其細部的技法，使我們想到唐代及奈良時代作風的淵源。那螺髮、眉目、鼻梁、口邊、頸項、等部，酷似我唐朝樣式，此即其明證。所纏羅衣，緊附於肉體上，體軀的形相，完全可以透見，而用輕描淡寫的手法，刻出流利的衣文，那向身體兩側流過的輕微的褶文，與後述的銅鑄釋迦如來立像一般，都是頗能顯示一種諧調之美的。



（圖六三） 銅鑄釋迦如來立像

（拔米卡母博物館藏）

背光的紋樣周圍，是用忍冬文、寶花文、寶繩文、連珠紋、連弧文等圍成層層的浮雕，實絢爛之極。其配置之巧妙，爲當代雕刻遺物所尠見，故可視爲毱多朝秣菟羅地方之代表作，我國唐朝時代手法之先驅。

本像爲秣菟羅發掘所得，今藏甲谷他博物館。

（七）笈多式之銅鑄釋迦如來立像（四〇〇年頃之作）

此像爲笈多時代銅像製作的代表物，並爲遺品中唯一的大銅鑄像。高達七呎有半，姿勢取直立的，左手提着襟端，右手則打作施無畏之印相。神儀姿態，莊嚴靜漠，具有莫大的魔力，令人見之，於不知不覺間就像攝取其慈悲而得無量安慰似的。此實爲脫離了古拙之域而進入精妙之境，並且絲毫沒有犍陀羅雕像那種常可見到的俗氣之感的笈多朝最精練之作。

此像左足已缺損，其他部分差不多完全完好。背光不施，耳長下垂，髮作螺髻，鼻梁高暢，眉宇澄徹，眼瞼下垂，面頰豐圓。

所披衣物，獨具一式，另有一種風味，那下垂的廣闊的下襬，頗足助長佛像之尊嚴。衣紋極爲流暢而輕淺，特別是從兩手間垂下的褶襉，頗有單純化之美，且肉體各部完全可以窺見，衣質之柔薄透明十足的表現了出來。手法之高妙，意匠之精微，實令人歎賞不止。

此像本爲一八六二年在岳露州中蘇爾湯仰基地方(Sultanganj)之一古迦藍地發掘所得。現藏美國拔米卡母(Birmingham)博物館。

第十一章　中國佛教美術全盛期

（兩晉南北朝隋）——（東西晉二六五至四一九年南北朝四二〇至五八八年隋五八九至六一七年）

時代與藝術概說

自三國時代之末年西晉武帝之建國（公元二六五年。）中經東晉、南北朝、隋而至隋末義寧元年（公元六一七年。）禪位於唐為止，將這三百五十餘年前後一括，這兩晉、宋、齊、梁、陳及魏、齊、周、隋之美術史，便是現在所要述說的。

自從周室衰微，開了諸侯爭霸之端，殺伐無已，造成春秋、戰國之局勢以後，至漢末，又三國鼎分，兵戈縱橫；司馬炎雖篡魏併吳，統一了中國，又因五胡之割據，天下分裂為十六小國，且爭奪無寧歲，繼以賈后亂政，六王骨肉復相殘滅；及至西紀四百二十年頃，劉裕乘桓玄謀反而弒安帝、恭帝，受東晉禪，建國曰宋，統御南方，鮮卑族之拓跋珪占有北方各地，建國曰魏，南北兩朝，劃然分治，一時似可平靜了，可是這一百七十餘年間，篡弒仍亂亡相接，致南朝有宋、齊、梁、陳，北朝有東魏、北齊、西魏、北周之變化；其後隋之楊堅出世，篡周而併陳，天下復為漢族所有，堅躬親勤儉，國內安息，然不久煬帝又大舉伐高麗，不滿四十年，又羣雄紛起，干戈縱橫了；直至李唐崛起，海內一治，戰亂遂暫時告一段落。故在這裏所欲講的時代內，差不多全在紛爭之期間。

在這久長的戰亂期中，生活不安定的人民，因亂離死亡之頻仍，肉體與物質各方面均感受莫大痛苦，人人在

渴求着精神上的安慰，羣思逃遁於理想的天堂，於是當時人的心理無形中有了一種共通的傾向，頗爲一致，那便是與戰爭處於反對面的宗教的信仰。

佛教自漢明帝時播種於中土後，因其思想與我民族性適合，便逐漸生根萌芽，漸漸滋長，極爲順利，至本時期，一般人民均視莊嚴佛國爲唯一的極樂世界，羣相皈依，又因西域、印度之高僧相繼來中國傳教，譯經典以宣揚教義，建寺院以容納教徒，畫佛像以莊嚴佛相；更因帝王之信奉與提倡保護，中國佛教頓呈蓬勃之狀，成爲歷史上最盛之時期。兩漢、三國時代重視老、莊之學，晉以後信之者，雖不乏人，然信徒之衆，勢力之大，流行之廣，信心之深，遠不及佛教。

佛教既盛，附屬於佛教之藝術，亦必隨之而發達，兩晉、南北朝、隋之藝術，在量與價值諸方面，幾全爲佛教的占優勢，此卽本書之所以劃此數朝歸入一時期之本旨。

西晉二六五至三一六年都洛陽，忽忽僅五十二年，東晉三一七至四一九年東遷於建康，經百〇四年而亡。縱觀這百五十六年間的美術，簡括的說：是承繼了漢民族固有的文化，一方面是受了波斯、犍馱羅及毱多王朝的感化，而產生了一種中國化的藝術。對於未來，是建築了南北朝時代之樣式的基礎，雖無何種特殊之表現，但擺渡的職任是盡了的。

南朝先後合計百六十九年劉宋五十九年（四二〇至四七八年），齊二十三年（四七九至五〇一年），梁五十五年（五〇二至五五六年），陳三十二年（五五七至五八八年）。繼孫吳、東晉均定都於建康今之南京。造成江南偉大之文化，所謂『六朝金粉，』爲古來人精藝多之處。北朝前後凡百九十五年後魏（三八六至五三四年），東魏（五三四至五四九年），西魏（五三五至五五八年），北齊（五五〇至五七七年），北周（五五九至五八〇年）。首都或洛陽，

或長安或鄴不定（後魏初都恆安，後徙洛陽，東魏都鄴，西魏都長安，北齊都鄴，北周都長安。），佛教美術特別發達，許多世界聞名的偉大藝術品，均爲北朝所造成。總而言之：南北朝時代之文化，是繼續了兩晉，吸收着波斯方面之文化，促成面目一新的機運，進步的迅速極爲可驚。因犍馱羅式作風的輸入，又受翹多朝藝術之影響，與固有的發展相混合，於是南北朝遂集大成，而產生所謂南北朝式的特殊藝術。

隋自開皇九年統一中國後，至恭帝義寧元年（五八九至六一七年）而亡，其間僅二十九年，國祚之短，等於嬴秦。雖然年歷至爲短促，可是當其滅陳而統一了海內，定都長安營所謂大興城之後，國土之統治權已由漢民族收回，大大的促進了民族的自覺，因此文化大有進展。隋之藝術是繼承前代的遺風，佛教美術依舊是模倣由西域傳來的印度風格，與南北朝有同樣的隆盛，惜年代過促，沒有能現出一個顯著的輪廓，但對於唐代是盡了移渡之責任的。

本時代之繪畫

（一）兩晉時代之繪畫及其代表作家

繼承了三國時代顯示出特異之發達的當代之繪畫，道釋宗教畫漸呈發達之象，人物故實畫極爲流行，純粹的山水畫亦於此時成立，伴着寺觀的建立產生了無量數的壁畫，偉大的畫家亦於此時續有產出；研究畫理與評論畫家及其作品的風氣，已較前代爲盛，因此繪畫的技法頓形進步了；永留不朽之名的傑作，在現代尚有一二殘片遺存，故兩晉時代繪畫之眞面目，尙不難窺見其一角，發達到何程度，也不難於遺品中考見其一斑。東西兩晉道

百五六十年間以畫名世之畫家可考者不下二三十人，就中西晉當推衞協之筆頭爲最傑出，東晉則有王廙、顧愷之、戴逵、荀勗、戴勃等之名手。

衞協（三一〇年代頃）——他是一位初入學於吳之曹不興門下，後被當時評者尊稱爲「畫聖」的畫家。其技倆非常高妙，在其作品裏始具備六法，後之畫家如荀勗、史道碩、張墨、顧愷之等，實多師事衞協的。其畫特別是道釋人物，大有冠絕六朝之勢，所作人物有不敢點睛之稱。七佛圖、夏殷大列女圖、毛詩北風圖爲其代表的名作，顧愷之鑑賞了這三大遺作，大爲傾倒。曾有「偉而有情勢，巧密於情思」的贊辭。其他傳世名作，見於唐代著錄者尚有下數種，傳至宋代者僅有最後二種：

毛詩黍稷圖　張儀象鹿圖　吳王舟師圖　上林苑圖
史記伍子胥圖　醉客圖　小列女圖　穆天子讌瑤池圖
神仙畫　卞莊子刺二虎圖　高士圖

顧愷之（三四七——四〇八年頃）——字曰長康的顧愷之，晉陵無錫人，嘗爲虎頭將軍，故有顧虎頭之稱號。博學而有才氣，特別是對於丹青有着絕妙的技倆，後人把他與劉宋之陸探微，梁之張僧繇並稱號爲六朝之三大畫家。謝安曾歎服其藝術說：「自蒼生以來所未有！」張懷瓘於畫斷評之曰：「顧公運思精微，襟靈莫測，雖寄迹翰墨，其神氣飄然在煙霄之上，不可以圖畫間求象人之美。張得其肉，陸得其骨，顧得其神，神妙無方，以顧爲最。」其藝術之高妙，於此可以想見。俗傳其有才絕，畫絕，癡絕這「三絕」馳名當世。「三絕」之事迹，見於著錄者不可

勝數。

顧愷之之遺品中最卓絕的，當推現藏於倫敦之大英博物館內的女史箴圖。此圖一向珍藏於開封，清之乾隆以來移藏於北平內府之御書房中，當義和團匪之變的時候，一九〇三年三月，爲英國之基勇松大尉（C. Jonson）竊歸本國。

此女史箴圖長卷爲中國最古之畫蹟，同時也可以說是東洋毛筆畫遺物中最古的珍蹟。全卷共成十二節，每節均有繪畫及題辭。

（圖六四）女史箴圖卷（大英博物館藏）

第一，第二兩節今已失去，自第三節至終，尙完好無遺，惜重要的題跋，已有被無知的英人截去的了。每節之大，約九寸三分寬，今這殘存的全卷，計長十一尺四寸五分。

全卷面補絹，補墨補筆之處極多，從圖法，筆意上觀察之，有人以爲是唐代之摹本或修繕本，今前說尤爲有力。無論其爲摹本抑是修繕本，在現代而能窺見顧愷之的畫蹟，除此之外實無他物。這於絹本上施以淡彩的橫卷，雖已有數處剝落，但氣韻依然絕倫。從技法上觀之，多少留有漢代石刻畫之面影，人物的服飾，顯出妙絕的手法，那流暢而飄忽的線條，使畫面獲得一種諧和的音樂美。張彥遠論其筆蹟曰：『堅勁聯綿，循環超忽，格調逸易，風趨電疾。』極爲切當。

我們於鑑賞此偉大名作之時，還有一事不宜忽略，那便是其上之題識小字。這同出愷之之手的書蹟，極似大令十三行。昔王世將書畫多居第一，故對右軍說『畫吾自畫，書吾自書。』而顧愷之實亦兼有之。後有人雙鈎其字，刻之於石。其名貴實與畫是同等的。

按女史箴圖這畫題的意義，依字面講即是一種對婦女們的誡說的畫卷。女史箴文辭之作者，古來極多，後漢曹大家之女誡七篇，爲女史箴創作之濫觴，西晉時代——約距顧愷之在世前五十年，皇后賈后聲勢甚盛，殘虐無道，當時有名的詩人兼政治家的張華深懼之，乃作諷刺的三百二十字之小品文，亦名之曰女史箴，後世裴頠、皇甫規亦均作有女史箴。顧愷之這圖卷即根據曹大家之女誡而描寫的（或說依據張慈所作女史箴而畫。）

顧愷之在世年代爲六十二歲，這是確定無疑的，惟其生年歿年一向不明，各家推測亦無定說。今擇彼之一生

中最有興味之事蹟，作爲插話（Episode）性質紀述二三種於下：

那是哀帝時候興寧年間的事。京師瓦棺寺初置，僧衆設會，請朝賢鳴刹注疏。當時士大夫無有過十萬錢的，及至顧愷之，卻於筆下記上百萬錢。愷之素來貧寒，當時都以爲是大言壯語，絕無一人能相信這樣一個窮畫家能捐助百萬的。其後顧愷之乃於寺北一小殿，閉門獨處其中，往來一月有餘，畫成一軀維摩詰像的壁畫。當其將要點眸子的時候，消息迅倏風傳於全城及近郊各處。開戶時，這畫像光彩耀目，聚集而觀的羣衆，多樂於施捨，不多時便得百萬錢。寺僧見了這種情形，感銘之下，非常驚嘆其奇智與其技倆。此圖與戴逵手造之佛五軀及晉義熙初獅子國所獻高四尺二寸的玉像，當時號稱瓦棺寺的三絕。

他極推重「竹林七賢」之首腦嵇康的四言詩，如贈秀才入軍等詩，因爲之作圖，常嘆說：「手揮五絃易，目送歸鴻難。」所作肖像，妙絕於時。曾爲中書令裴楷畫像，於其頰上加三毛，觀者均覺神彩勝過未添之時。按裴楷容儀俊爽，時有「玉人」之稱，雖脫冠麤服亂頭，仍能光采照人，愷之之有意加上三毛，實欲令其有缺陷之美，如美人之裝設假痣一般用意。

又於某時，擬爲荆州都督殷仲堪畫像，仲堪眇一目，堅辭不願，他說：「明府正爲眼耳，若明點瞳子，而以飛白拂其上，使如輕雲之蔽月，豈不美乎？」於此可以看出他的巧思。

每畫人物，總是數年不點眸子，曾於扇面上描寫阮籍嵇康等「竹林七賢」之肖像，也不點睛，而題其上曰：「點睛便欲能語。」蓋眼光爲一生之畫人像的全生命實寄附於此上，大須愼重，故當時人問其故，他總以「四體

妍媸，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵解釋「這個」之中。」為答。

現存遺作，除前記之女史箴圖卷外，其他尚有洛神賦圖及列女傳等，清時為端方所藏。其他畫蹟之見於歷代名畫記、貞觀公私畫史、宣和畫譜及其他著錄中者，不下七八十點。所畫多為帝王、將相、宮女、道釋以及龍、虎、獅、豹、禽鳥之類，都取材於古來歷史、宗教、鬼神、詩歌等之本事。此外，著述有論畫、魏晉勝流畫贊、畫雲臺山記、啓蒙記等，有功於中國畫學極大。

司馬宣王像　古賢圖　皇初平牧羊圖　桓溫像　劉牢之像
淨名居士圖　斲琴圖　異獸古人圖　桓玄像　唐僧會像
三天女美人圖　牧羊圖　蘇門先生像　謝安像　阮湘像
夏禹治水圖　阮咸像　阿谷處女扇畫　荀圖　木鴈圖
春龍出蟄圖　阮脩像　中朝名士圖　三獅子　水府圖
八國分舍利圖　廬山圖　晉帝相列像　七賢圖　王安期像
列女仙白麻紙　行龍圖　十一頭獅子白麻紙　蕩舟圖　樗蒲會圖
虎豹雜鷙圖　虎嘯圖　招隱鵝鵠圖　水鳥屏風　三龍圖六幅
鳧鴈水鳥圖　射雉圖　吳王斫鱠圖　衛索像　說經圖
水閣圍棋圖　司馬宣王並魏二太子像　初平叱起石羊圖　榮啓期夫子

桂陽王美人圖　陳思王詩圖　……　……

戴逵（？——三九六年）——字曰安道之戴逵，爲譙國之銍人。以高隱博學之名士聞於當世，其實他乃是晉代唯一的人格高超之大藝術家。他除書畫之外，又善鼓琴、鑄像、雕刻、其餘巧藝無不精工，故戴逵爲書畫家同時又爲音樂、雕塑工藝美術家。太宰武陵王晞聞其善琴，遣人召之，逵對使者破琴曰：「戴安道不能爲王門伶人！」但有一次王徽之於雪夜乘舟往訪，卻得興盡而回。孝武帝時，累次徵召不就，其高潔，於此已十足的表現了出來。

繪畫長於人物山水，愛作聖賢的圖像，又爲佛教畫之名手。名作南都賦圖，其師范宣素以畫爲無用，不宜勞思於此，及觀此圖，始大感動，而重視繪畫之偉力。

其畫蹟之見於唐代著錄者，有下列數種，至宋已絕少遺存。——

五天羅漢圖　孔子弟子圖　菩薩圖　獅子圖　名馬圖

阿谷處女圖　三馬伯樂圖　嵇阮像　黑獅子　漁父圖

董威輦詩圖　胡人獻獸圖　濠梁圖　金人錄　三牛圖

十九首詩圖　杜征南人物圖　觀音圖　吳中溪山邑居圖　孫綽高士圖

尙平子白畫　……

（二）南北朝時代之繪畫及其代表作家

繪畫至南北朝時代頓呈積極發達之勢。惟南北兩朝劃然對峙，南朝地處山明水秀的長江流域，人民都爲漢

族；北朝位於荒野寒涼的黃河流域，人民又都以來自蠻荒之北圖的鮮卑族，而鮮卑族之文化思想，又遠不如漢民族之進步。因這地理與民族之不同上，使南北兩朝藝術的發展，各呈一種異趣的局面；惟獨佛教畫，卻有南北一致的傾向。

南朝經宋之武帝、齊之高祖及梁之高祖、武帝、元帝、陳之文帝等繪畫愛好者的不斷提倡，畫道頓呈顯著的進境。元帝（即蕭繹）及其長子方等，自身即爲畫家，其影響於當時畫壇必甚大。梁武帝尊崇佛教過甚，竟兩度捨身同泰寺，陳武帝亦屢出幸寺，當時佛教遂日盛一日，佛教畫亦成了繪畫之中心，寺院壁畫流行一時。

北朝因文化程度幼稚，又因乏人提倡，故純藝術的繪畫未見發達；雖有齊文帝及廣寧王孝珩之愛好繪畫，而竭力保護藝術家，可是偉大的藝術天才，終未見有產出。惟佛教普遍於上下各階級，道教也正在宏運當頭的時候，當時宗教思想既佔有了思想界之首席，當然宗教畫也勃然而興了。不過北朝宗教畫的發展，比之宗教雕刻卻大有遜色。故在藝術上，南朝當以繪畫爲其代表，北朝則以雕刻著稱於世。

此時代見於著錄之畫家，南朝則人才濟濟，北朝則大形遜色，總計宋、齊、梁、陳四朝之畫家達八、九十人之多，而魏、齊、周卻祗有十五、六人，單觀此人數的多寡，已足窺見南北兩朝繪畫之盛衰了。

南朝之代表作家，宋有陸探微、宗炳、陸綏、顧寶光、袁倩、王微、顧駿之等，南齊則有謝赫、毛惠遠、宗測、劉瑱等，梁則除張僧繇一門之外，尚有陶弘景及帝王畫家蕭繹、蕭方等，陳則有顧野王、殷不害兩人。北朝畫家寥若晨星，著名於時的作家，僅有魏之蔣少遊、北齊之曹仲達、蕭放、楊子華、劉殺鬼而已。其中人物畫家爲最多數，山水、花鳥畫家極少，

但較前代爲多，人物畫家以宗教畫爲中心。惜各作家的畫蹟，無一傳至今代者，實爲一大恨事。

陸探微（四七〇年代頃）——侍從陸探微，爲宋明帝之世的大家。所描寫特長人物畫，兼善動物禽鳥，而佛教畫尤爲特出。彼之手法，是學顧愷之，精細微妙之極。那連綿不絕的一筆畫，爲彼所創。

據當時之美術批評家南齊謝赫說他『窮理盡性，事絕言象，包前孕後，古今獨立。』於其古畫品錄一著中，把他列入第一品第一人，視爲最能得六法之妙的畫家。張懷瓘於畫斷上亦滿口稱崇陸氏：『陸公參靈酌妙，動與神會，筆迹勁利如錐刀焉；秀骨清像，似覺生動，令人懍懍若對神明。』觀此，可以明瞭其藝術之若何程度了。

其作品之見於唐代著錄者，有七、八十種，十之七八爲帝王、聖賢、功臣、名士之像，其次卽爲宗教畫，風俗畫，以及詩歌本事動物禽鳥之類。但至宋代，遺作已極尠，見於宣和畫譜者，僅有下列數點。現代已絕蹟，清孫承澤曾於庚子消夏記云親見過陸氏之佘滕圖，今是否尚在人間，亦難揣測了。

無量壽佛像	降靈文殊像	北門天王圖	王獻之像
淨名居士像	托塔天王圖	佛因地圖	天王圖
五馬圖	摩利支天菩薩像		

宗炳（三七五——四四三年）——宗炳生於南陽之涅陽，字曰少文。繪畫之外，又妙善琴、書，精於言理。元嘉年間，頻次徵召，固辭不應，爲當代高隱之名士。

性好遊山玩水，棲邱飲壑，往輒忘歸，故其繪畫特長於山水。凡游履到處，遇有入畫的風景，都必寫生於居室的

四疊，謂之撫琴動操，其意欲令衆山皆響。

他的作風，於寫生之外尙含有高遠的理想，眞如歷代名畫記所謂：「飄然物外情，不可以俗畫傳其意旨。」在東洋畫中實爲山水畫之淵源，水山畫之基礎由他打成。

所作瑞應圖，千古卓絕。畫蹟之見於唐代著錄者，凡七本，列下。至宋代，宣和御府已無其畫作。

嵇中散白畫　孔子弟子像　師子擊象圖　潁川先賢圖
永嘉邑屋圖　周禮圖（周一作問）　惠持師像

謝赫（四七九——五〇一年頃）——南朝蕭齊之人的謝赫，我們都知道他是六朝時代畫壇之巨擘，畫論之始祖。繪畫好作寫實的人物畫，尤長肖像，以一種細微的描法，爲最得意。安期先生圖爲其傳世名作。

謝赫是具有異常明晳之頭腦及異常銳敏之眼光的人，描寫人像的時候，無須長時間的對着其人而寫生，祇消經其一過眼便能在畫室中全憑着記憶而毫髮不遺的描寫出來，輪廓正確，描法精細，全體一無遺憾，這種能力實在可驚。其所著古畫品錄，爲古來畫論之金科玉律，對於東洋之畫界，這是一部聖典。

氣韻生動，骨法用筆，應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳模移寫，這稱謂六法的畫論，卽在這書中述及，接着便於其後依此批評的標準而評斷前人的優劣。後世美術批評家類都依據這六法爲最高的標準，無有能逃出其外者。

張僧繇（五一〇年頃）——吳中之人的張僧繇，爲六朝三大畫家之一，與顧愷之、陸探微並稱於世。仕於梁武帝天監年中，爲武陵王國侍郎，直祕閣知畫事，歷右軍將軍，吳興太守。繪畫以肖像畫及佛教畫爲最擅長，他如雲

龍人物故實亦頗精工，山水則以獨創沒骨皴見稱於世。武帝篤信佛教，當時佛寺裝飾多命張氏畫之，加之張氏亦爲佛教信徒，故其一生佛教的壁畫，製作極多。其手法，自朝衣野服以至於奇形異貌，無有不能充分的發揮其千變萬化之精技，李嗣眞於畫後品評之曰：「張公骨氣奇偉，師模宏遠，豈唯六法備精，實亦萬類皆妙。」頗爲切當。

當時梁邵陵王綸於建康所造之一乘寺，由張氏裝飾其寺門，用朱及青綠兩色摹倣天竺樣式徧畫凹凸花紋，遠觀之，花形模樣頗能顯出凹凸的立體感覺來，故當時人多呼此寺曰凹凸寺。這種陰影暈染法，雖傳自印度，然被應用於中國美術上，卻自張氏始，其功是該當紀念的。這畫法，在當時中國人眼中是屬驚人的表現，故張氏被嘆稱爲南朝絕藝之一人。

壁畫之可考者，有下數處，多有靈異被記載於文獻。

天皇寺柏堂（江陵）　盧舍那佛像　仲尼十哲
安樂寺壁（金陵）　四龍
華嚴寺殿基（崑山）　龍
興國寺東西壁（潤州）　鷹鶻
龍泉亭　青絡龍
惠聚寺（江陵）　延祚寺（江陵）　高座寺（江陵）
開善寺（江寧）　一

傳世的名作見於唐代著錄中者有二十餘點，至宋世御府尙藏有下列之十六點，大多爲佛教畫，今已絕蹟。

佛像　　文殊菩薩像　　大力菩薩像　　摩利支天菩薩像
天王像　　佛十弟子圖　　十六羅漢像　　五星二十八宿眞形圖
九曜像　　維摩菩薩像　　十高僧圖　　神王像
鎭星像　　埽象圖

曹仲達（五五〇年頃）——官至朝散大夫的外來畫家曹仲達，爲曹國（今土耳其斯坦之一部）之人。北齊之畫壇，他當坐首席。最長於佛教畫，與先輩張僧繇及後之吳道子、周昉等，在晚唐被稱爲四大典型之一人，視爲是佛教畫家不易之典型。吳道子的描法，被讚揚爲「吳帶當風」，與這相對而激賞曹仲達之作風曰「曹衣出水」。這兩種作風，各具特殊的美感，傳至現代仍爲人物畫家唯一宗法。

唐宣律師撰三寶感通記，具載仲達畫佛之妙，頗有靈感，兼能寫龍蛇，相傳能致風雲，這可證他之作品的卓越了。

當時長安開業寺有其壁畫。繪畫史上有名的畫蹟，有下數點，惟至宋代已無一存。——

慕容紹宗像　　盧思道像　　弋獵圖　　名馬樣
斛律明月像　　齊神武臨軒對武騎名馬圖

楊子華（五五〇年代）——子華也是北齊的重要畫家，當時人多加以「畫聖」的尊號。世祖時任直閤將

軍、員外、散騎常侍，畫最長於描寫鞍馬人物，相傳畫於壁上的馬，夜間每發蹄齧長鳴像求索水草那樣的聲音；畫於絹素上的龍，每展卷也能發出像雲氣縈集似的樣子，其藝術之出神入化是如此。故世祖極尊重之，使居禁中，非有詔不得與外人作畫。當時與王子沖的神棋，有『二絕』之稱，唐之大畫家閻立本極爲欽佩他。

壁畫有下二處：

北宣寺（鄴中）　永福寺（長安）

傳至唐世的畫蹟，有下數點：

斛律金像　鄴中百戲圖　北齊貴戚游苑圖　猛獅圖

雜宮苑人物屏風本

此外如田僧亮亦爲當代（北周）之名家，觀其佛教畫及民間風俗畫，可以看出其卓特的技術。畫蹟以寺院壁畫爲最多。在此，值得著者追記的，是宋之一位生活嚴肅的畫家顧駿之。他爲求研究清靜見起，特建造一高樓作爲畫家，登樓則去梯，家人絕少能見到其面。他的製作是要在興致到來的時候，平時絕不能勉強，一定要時景融朗，然後含毫，天地陰慘，則不下筆。永嘉法王寺有其壁畫，遺作極少。

（三）隋時代之繪畫及其代表作家

隋之年歷雖短，然在藝術上卻有了偉大之表現，猶如先秦一樣。春秋、戰國之世，因戰亂相承的關係，帝皇的權力無暇顧及藝術，故藝術家的思想至爲自由，絲毫不受壓迫，但經秦始皇統一海內後，藝術思想立卽被帝力所束

縛；三國、兩晉、南北朝時代的情形，與春秋、戰國之世一般，思想旣得自由，藝術遂呈驚人的發達之象，及至隋世，因南北統一之故，藝術家又成了御用的，而無自由發揮的可能了，這是藝術發展史上之一大不幸。

隋之煬帝恰與秦之始皇帝一個樣，都是具有藝術思想的人，在政治上同被後人所唾罵，但在藝術上卻永被史家所歌頌的。煬帝爲欲實現其美的理想的生活，自卽帝位後，立刻進行，賴有帝皇的威權與豐富的帑庫，得毫無阻礙的現實了偉大的理想，對於建築、雕刻、繪畫、工藝都有驚人的貢獻。繪畫方面的大事件，如自撰之古今藝術圖五十卷，於東京觀文殿後起二臺，東曰妙楷臺以藏自古法書，西曰寶蹟臺，收藏自古名畫，以及羅致海內藝術家，專門學者等等，多是助長藝術繁榮的原素。

當代宗教仍如先代之盛，寺院道觀之建築，興造極多，兼之宮苑建築不斷在營建，煬帝之世尤呈空前之觀，這些宗教的及宮苑的建築，其唯一裝飾多爲繪畫，故壁畫之流行較南北朝爲尤盛。

隋代悤悤不滿三十年，故當時的畫家，一半是南北朝時代的老作家，另一半則爲隋後始負盛名的新進作家，但可歸入本朝的畫家，據文獻所載，卻有二十餘人之多，其間外來僧侶佔五分之一，宦者亦佔五分之一，其餘類都爲民間作家。

展子虔（五九〇年代）——河北人的展子虔，生於北齊之世，歷北周，至隋爲朝散大夫、帳內都督。畫長山水樓閣及人物，極能表現江山遠近之風致，有咫尺千里之趣；人物描法極寫，隨以色暈描寫人之顏面，神彩全像生的一般，精神十分充足，風度極像其人。而彼之功蹟很多，堪稱爲唐畫的鼻祖。

所畫馬，亦著名當世。其製作，當時大得好評，曾有「立馬有走勢，臥馬則腹有騰驤起躍勢。」的讚語。其繪畫的聲名，與當時的董展相等，唐代的偉大作家——如閻立本、李思訓等，都是宗於他的。一生所作佛教畫極多，計有下數處：

定水寺東西壁及前門（上都）　崇聖寺東殿（上都）
海覺寺雙林塔西面…（上都）　東安寺……（江都）
龍興寺西禪院殿東…（東都）　靈寶寺……（長安）
甘露寺大殿外兩壁…（浙西）　光明寺……（長安）
天女寺……………（長安）　雲華寺……（洛陽）

傳世名作，至宋代，御府尚藏有下列許多點：

北極巡海圖二　石勒問道圖　維摩詰　摘瓜圖
法華變相圖　授塔天王圖　按鷹圖　人騎圖
挾彈游騎圖　故實人物圖二　人馬圖　十馬圖
北齊後主幸晉陽圖六

董展（五九〇年代）——以伯仁這字行世的董展，因爲多才多藝的緣故，鄉里間竟給以「智海」的美名。文帝重其繪畫，於是召之入隋，與以光祿大夫、殿中將軍等職。同時被召者，尚有展子虔。這兩位當世唯一的大畫家，

一自北國的河北而來，一由河南的汝南而至，相會後，初則因南北朝時代所釀成的南北異趣的作風之關係，彼此相輕視，繼後始彼此相尊重南北風格之價值，而各自容納對方之特徵，漸漸形成一致的傾向。

其所描寫的臺閣人物，曠絕今古，雜畫亦多巧贍。名畫記云：「顧、陸、張、吳為正經，楊、陳、董、展為三史。」畫後品說：「董與展皆天生縱任，亡所祖述，動筆形似，畫外有情……」惜畫蹟今已不存，無從鑑賞其藝術究若如何。

當時於各寺院所作的佛教畫，可考者有下數處：

崇聖寺西殿內（上都）　白雀寺（汝州）　終聖寺（江陵）

海覺寺小殿前（上都）　光嚴寺（洛陽）

畫蹟在宋世僅見有道經變相圖一種，但在唐代卻有下點作品同見於貞觀公私畫史、歷代名畫記兩著中：

周明帝畋游圖　雜畫臺閣樣　彌勒變相圖

弘農田家圖　隋文帝上廐名馬圖

鄭法士（五九〇年代）——在周為大都督、左員外侍郎、建中將軍，後封長社縣子，入隋又授中散大夫的鄭法士，是與官至上儀同的楊契丹同為當代名畫家。鄭氏是張僧繇的門徒，當時已稱高弟，其後畫名益著。長於描寫游宴豪華的人物，所寫冠纓佩帶無不有法，而儀矩風度亦能完全依了對象表現一無遺憾，雖流水浮雲，率無定態，亦能運其微妙之筆端形容盡致。唐李嗣真於畫後品評之曰：「氣韻標舉，風格遒勁，江左自僧繇以降，鄭君是稱獨步。」

有一次，鄭法士與田僧亮、楊契丹三人同在京師光明寺小塔作壁畫。鄭畫塔內東壁、北壁，田畫西南兩壁，而楊畫外邊四面，時稱「三絕」。惟楊常用簟來掩蔽着畫處，鄭偷看其畫說：「卿畫終不可學，何勞障蔽。」繼而又求其畫本，楊乃引導鄭氏至朝堂，指着宮闕之衣冠車馬說：「這便是我的粉本。」鄭聞之，極為歎服。

鄭氏一門都為畫家，弟法輪及子德文都學法士，但作品多不如他精妙。

所作壁畫類都在上都（即今之長安。）有下數寺：

海覺寺雙林塔後及西南院門北壁　　開業寺
光明寺小塔東壁及北壁　　清禪寺
永泰寺東精舍內滅度變相　　延興寺

傳世傑作很多，但至宋代，御府所藏僅有最後之三種：

隋文帝入佛堂像　　擒盧明月像　　陳玄英像
洛中人物車馬圖　　北齊畋遊像　　貴戚屏風樣二
楊素、賀若弼像圖　　阿育王像
遊春苑圖四　　遊春山圖二　　讀碑圖四

尉遲跋質那（六一〇年代）——被稱為大尉遲的尉遲跋質那，為來自西方于闐國（長錄玄云：吐火羅國人，誤。）的名畫家，與其子被稱小尉遲的乙僧，均倍受中國的厚遇與歡迎。乙僧在唐初曾授宿衛官，襲封郡公。

大尉遲的畫，畫趣頗有灑落的氣概；小尉遲之作，用筆緊勁如屈鐵盤絲，用色沉着，頗能暈染陰影而使物象有立體的感覺。

父子兩人均以善畫佛像、鬼神及異國之事物聞名當世，故所描寫的均爲外國之物象而非中華的威儀。其襯托陰影的所謂凹凸畫法，完全是印度風的，觀其所作陰影，幾疑是亞迦坦（Ajanta）石窟之壁畫。

大尉遲所作寺院壁畫，如下：

上都慈恩寺塔下南門西壁……千鉢文殊

上都光宅寺東菩提院內北壁及東西壁……降魔變相

上都興唐寺西院中三門內東西偏兩壁

上都安國寺東廊大法師院塔內

東都大雲寺門東兩壁……鬼神

東都大雲寺佛殿上……菩薩六驅淨土經變

東都大雲寺閣上……婆叟仙

見於唐代著錄之名作，有——

外國寶樹圖　六番圖　婆羅門圖

當代其他之畫家，如善爲戰筆之體，長於鬼神鞍馬的睦州建德縣尉孫尚子；以開皇二十年敕畫三禮圖著稱

於世的左武侯執旗官夏侯朗，以及王仲舒、陳善見等，亦均爲一時能手，惜畫蹟無有傳至今代的。

本時代之書法

（一）書體之變遷及其發達概況

自漢末蔡邕出世之後，書的藝術頓呈展開的局面，以後發達更顯迅速，經三國而入晉世，遂一躍而昇達拋物線之最高點。假使推蔡邕爲書法之開山祖的時候，則張芝、韋誕、崔實、蔡琰、鍾繇、衞覬、鍾會、宋翼等書界巨擘，均爲其嫡裔，親相授受，綿延不斷。入晉能手更多，經衞恆、衞夫人、王曠而傳至偉大的羲、獻父子，遂執藝壇之牛耳，書藝便加速的推進到最高點，繼之，復有王脩以及索靖、郄愔、衞瓘、庾翼等人才輩出，見於著錄之能書人，竟達二百餘人之多，晉代書風之發達，遂成書史上空前的新紀錄。南北朝時代，隨了政治的分裂，也與繪畫一般，形成南北殊異的兩種作風。南朝文化發達，大書家產生極多，如宋之羊欣，齊之王僧虔，梁之蕭子雲以及陳末之釋智永，均爲歷史上永留不朽之名的大書家；北朝人才寥寥，除魏之鄭道昭，齊之顏之推及魏初有盛名的崔悅、盧諶兩世家外，無足道者。隋介乎南北朝及唐之間，因年歷過短，作家半爲先代之遺老，半爲入唐始得地位的無名作家，故亦不足紀述。

但南朝書家雖多，遺蹟極尠；北朝書家雖較少，遺蹟卻極夥。原因是漢、魏之季，榮虛之風達於極度，競立碑碣，以媚死者，魏之曹操因鑒於此種舉動，浪費過大，徒增虛榮，有害無益，乃嚴禁立碑，東晉繼之下禁碑之令，故南方書蹟多爲紙帛，而少碑石，像王氏父子的妙蹟亦僅留得一石碑；北方因異民族之勃興，拓拔魏統治了北國，既不受此種

政令之束縛，而又因佛教盛行，造佛像，建寺塔，寫佛經等事，處處須賴書法，故立碑之風非常流行，尤以後魏（北魏，東魏，西魏）為最。因此關係，便判定了書蹟之保存的幸與不幸，紙帛之屬的壽命既短，而碑碣卻極永久。此卽現代所以僅能見到異常多的北朝碑碣拓本而罕見南朝法帖眞蹟之故。

此時代中，書體大起了變遷。晉隸完全襲蹈魏之遺風，如任城太守夫人孫夫人碑、劉韜墓志、鄭府君神道闕銘為其代表，以後南北朝之隸書漸與楷書有接近之勢，如北齊之隴王感孝頌為其明證。篆至此時墮落已極，僅存二三碑額，且都屬摹印之體的變形。草與楷乃是隸書趨於實用簡捷的書體，並非誰有意發明，而為自然的發達變化

諸佛興出世懸遠值遇難
无量无數劫聞是法亦難
辟如優曇花一切皆愛樂
聞法歡喜讚乃至一發言
是人甚希有過於優曇花

西晉寫經之一片（圖六五）
（新疆出土）

成的，本時代便是此楷、草的發育期。三國時鍾繇的所謂楷書，尚存有幾分隸意，至北魏時代遂產生楷書的一種特有的筆法，直至唐世楷書遂開花而結果。入晉以後的楷書石刻極少，但敦煌及新疆地方之發掘物，卻為其絕好的證據，作風大致與近代的楷書近似了，但尚含有些許隸書的筆意。

（二）代表書家及其名作

王羲之（三二一——三七九年）——書聖又兼書家、文學家的王羲之，字逸少，爲司徒導之從子，書家曠之子，七歲時候，從女書家衛夫人（衛恆從妹）學書，已有名筆之譽。其後學了許多碑石，及至晚年方達妙境，官至右軍將軍、會稽內史，故有王右軍之稱號。

王羲之的書蹟，最有名的爲蘭亭敍，唐太宗崩御之際，從其遺言將眞蹟充昭陵的副葬品。傳於世的乃是歐陽詢、褚遂良之摹本，至今日尚可窺見其髣髴。現存蘭亭敍之摹本，有所謂二百蘭亭之稱，分出了許多流派，就中以宋宣和年間所刻之定武本爲最佳，世稱定武蘭亭。

（圖六六）蘭亭敍

（吳炳本定武）

蘭亭敍，是東晉穆帝之世永和九年三月三日，王羲之與太原之孫統、孫綽，廣漢之王彬之，陳郡之謝安，高平之郄曇，太原之王蘊等名士四十一人，同會遊稽山陰（今紹興之西南十五里之蘭渚地方）之蘭亭，行祓禊之禮，張曲水之宴，乘興自以蠶繭紙鼠鬚筆而書此序。

全篇二十八行，凡三百二十四字。相同之文字，決無同體，必另易一體。特別是「之」字，全文中有二十處，神變莫測，悉無一同。筆勢遒媚勁健，實爲王氏生平得意之傑作，故王深自珍愛，祕藏視爲傳世之寶，傳至第九世僧智永，

遂爲唐太宗所得。

王羲之生來異常愛好鵝鳥，逸話極多。某時，往觀山陰一道士所飼養的鵝，心想購求之，道士暗喜，乃提出以書老子道德經五千言爲交換條件，王羲之立卽寫就，籠其全羣的鵝而歸。

這又是另一日的事，於蕺山遇極貧的老婆手持數本六角扇擬往市場出賣。王羲之見了，急於各扇上爲其書字，每面五字，老姥初則面顯慍色，於是對她說：「對人但說是王右軍寫的，一扇求賣百錢」及至市場，不多時便賣去了，老姥這遂相信所遇是眞的王羲之。其書爲當時所重，是如此。

王羲之的筆蹟，宋宣和御府所藏達二百四十三種之多，今日所傳約有下數種。多爲應用雙鉤或雙鉤塡墨的臨寫法，再刻於木板或石板上的墨拓本，且其複製的回數多已達數十百回的翻刻。

楷書	樂毅論	黃庭經	曹娥碑	東方朔畫贊
法帖	十七帖	袁生帖	官奴帖	行穰帖
	思想帖	袁官帖	胡母帖	破着帖
	蘭草帖			

著作有題筆陣圖後及筆勢論。

王獻之（三四四——三八八年）——字子敬，爲羲之的第七子。在幼時書名便很高，長於草隸，且善丹青。那是他七八歲上的事。某日正在專心寫字，其父愉愉的從其後掣其筆，不能動，父大爲驚嘆，暗稱此兒將來亦

必有大名。又於某時作方丈的大字於壁面，父見了極以爲能，圍而觀看的人多至數百，多極讚揚其筆蹟。

謝奉曾起一廟，悉用棐材，右軍愛其滑淨，取棐木書之堆滿一牀，奉收得一大簏。獻之一日前往，謝對他說其父書極佳，而密囑人削棐板數十塊，復請獻之書寫。奉對於此棐板的二王墨蹟，非常珍寶，傳至其孫謝履，取其半獻給書畫鑑藏家桓玄，玄遂用履爲揚州主簿。

有一好事少年，故意作套精白紗裓，着了拜訪獻之，獻之便取書之，草正諸體悉備，兩袖及褾略工，少年察覺王之左右有凌奪的樣子，於是走時緊掣雙裓，左右果然尾其後，及至門外，競相追上，鬪爭分裂，少年僅得一袖。

其繪畫雖不及其書，然所繪鳥、獸、牛、馬，卻風神超越。當時桓溫曾以扇請求揮毫，筆誤落於畫面，乃依其形態，改作烏駁牸牛，極妙。

其書幼學父書，次習張法，後改變手法，別創一種作風，字體秀媚，妙絕時倫，極書道之蘊奧，論者云其駕乎父書之上。

獻之以州主簿起家，爲祕書郎，選尙新安公主，尋除建威將軍，吳興太守，晉太和中徵拜中書令，卒於官，贈侍中，特進光祿大夫，諡曰憲。

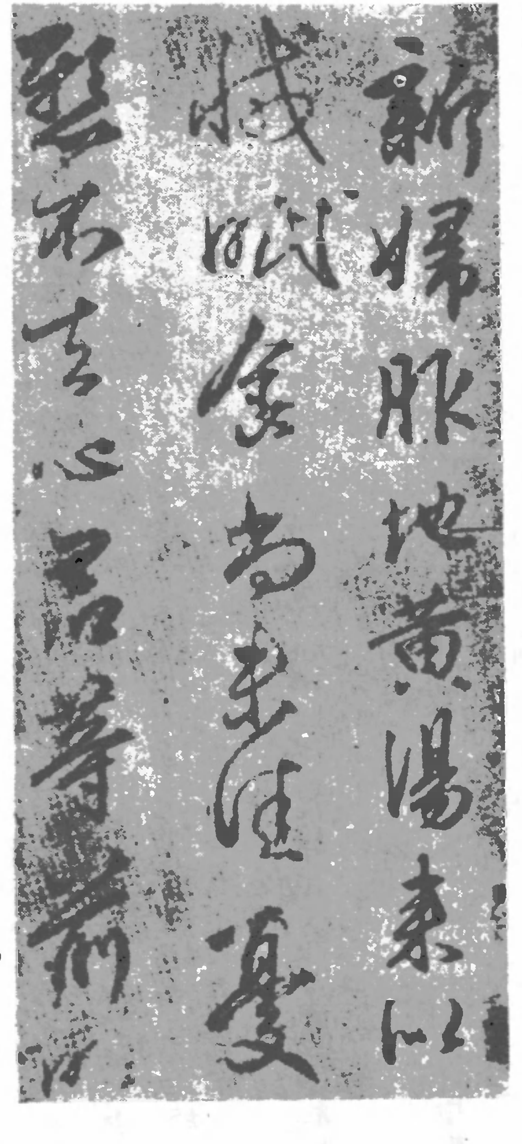
王獻之之書，宋代亦有八十九件，今所傳有下數種：

楷書　洛神賦　保母磚

法帖　中秋帖　送梨帖　鴨頭丸帖　十二月帖

地黃湯帖　萬歲通天帖　異趣帖　益州帖

索靖（二三九——三〇三年）——靖為後漢草聖張芝之姊孫，故對於章草最為擅長，婉若銀鉤，漂若驚鸞，故其字勢有「銀鉤蠆尾」之稱，彼亦自矜其書。當時與尚書令衛瓘齊名，時人號為「一臺二妙」。瓘草筆勝過靖，然靖之楷法為瓘所不能及。論者評二家之草書曰：「瓘得伯英（張芝字）筋，靖得伯英肉。」索靖又善八分書，書斷評為章、鍾之亞。



（圖六七）地黃湯帖眞蹟

（王獻之）

索靖字幼安，敦煌人。魏景初三年生，晉太安二年卒。父湛為北地太守，累葉官族。靖少與鄉人汜衷、張甝、索紾、索永同詣太學，馳名海內，稱為「敦煌五龍」。可是四人均早亡，惟有靖累官尚書郎，後為游擊將軍，與賊戰，被傷而卒。

進封安樂亭侯，諡曰壯。

他非特是大書家，且爲散文學家。著作有草書狀、五行三統正驗論、索子晉詩，並傳於世，後二種各二十卷。草書狀爲討論草書的作品，文辭典麗可觀。書之遺蹟，有母丘興碑。見於宣和書譜者有下四件，均爲章草。

急就章　月儀　出師帖　七月帖

蕭子雲（四八九——五五〇年）——南齊代表書家兼韻文學家的蕭子雲，字景喬，爲齊豫章之文獻王嶷之子，即高帝之孫，蘭陵人。年十二封新浦縣侯，自製拜章，便有文彩。後仕梁爲國子祭酒，侯景寇逼，逃於民間，東奔晉陵，餒卒於顯靈寺僧房，年六十二。

子雲書善草隸，爲世楷法。自云善效鍾元常、王逸少的手法，然已微變了字體。武帝雅愛其書迹，帝曾經論其書說：「筆力勁駿，心手相應，巧踰杜度（後漢）美過崔實（後漢）當與元常並驅爭先！」其見重如此。兼善小篆，飛白，草行諸體，意趣飄然；尤長飛白，輕濃得中，如蟬翼拖素。武帝曾對他說：「士獻之白而不飛，卿書飛而不白，可斟酌爲之。」子雲於是用篆筆寫之，雅合帝意，頗有一種新趣。其書筆蹟健瘦，縈絲索鐵，江寧府志云南朝有老姥善製毛筆，蕭子雲常用之，筆心用胎髮，故能如此纖細云。

書運用其特有的風格以飛白書寫一極大的「蕭」字，圓卷側掠，體法悉備。後此字爲李約所得，竟爲之建一亭，納之於亭壁，扁稱爲蕭齋。

當時蕭子雲的書名，不僅馳名海內，且遠及國外。當其出爲東陽太守時，百濟國特派使者前來求其法書，適逢

子雲維舟將發的時候，使者祇得在渚次候他。距船三十步許，即拜行而前，子雲遣問之，答曰：「侍中尺牘之美，遠流海外，今日所求，唯在名迹。」子雲因此停舟三日，連書三十紙付給使者，得報酬金貨數百萬。

梁武帝大通元年於蔣山埋一鼎，文曰「大通」眞書；又鑄一鼎，書老子五千言，沉之九江中，均爲蕭子雲書。著有晉書百十卷，東宮新記二十卷，五十二體書一卷。

傳世法書眞蹟極少，有下數種：

千文草書　進寫古文啓正書　顏回問孝正書上見宋宣和書譜

奏表見宋中興館閣錄

智永（五八〇年代）——他是一位苦學然後成名的書家，爲陳、隋之交的代表人物。俗姓王氏，乃是王右軍第七世孫（或說九世），第五子徽之之後裔，彥祖之孫，肯昱之子，陳郡謝少卿之外孫。與其兄孝賓均舍家遁入空門，俗號永禪師（或稱永師）的便是智永。他繼承祖先之絕藝，潛心從事書道之研究，蟄居會稽永欣寺之閣上學書，凡三十年，始以揮毫馳名當世，而成爲從六朝推移至唐代的一大關鍵。

他的書，雖以草爲最優，然兼能諸體，張懷瓘評其章草入妙，隸書入能。那有名的永字八法，自崔瑗、張芝、鍾繇、王羲之相繼傳授，至智永始大發揮其旨趣，而授之虞世南。那比金玉還尊貴的絕代傑作蘭亭眞蹟，王氏子孫相傳而至智永之手，及其卒後，始由監察御史蕭翼運用智謀，於其弟子辯才祕藏處騙出而奉獻於唐太宗的。

當其蟄居於永欣寺閣上學書時期，所廢棄的禿筆頭均置於案旁大竹籠內，竹籠之大能容一石多，久之，五大

竹籠均裝滿了筆頭。後來曾將這些筆頭聚而瘞之，稱爲退筆塚，且自製銘誌。

這樣孜孜不怠的於閣樓上學書，三十年如一日，至業成方下。其意志的堅定，實足驚人。在這長年月中，他臨得眞草千文之傑作達八百餘本，因將其施與浙東地方諸寺院，各得一本。現代所傳智永書蹟，除此眞草千文外，無他遺物。等其成名後，來永欣寺求書并請題額的人，就像通衢一般絡繹不絕，所居的門限竟因此穿通，於是用鐵葉裹之，謂之鐵門限。這些傳說，是永被藝林傳爲美談的。

鄭道昭（五一〇年代）——這位北魏的唯一大書家，在當世並不以書著名，故過去時代論書文獻中從未著錄其名，直至淸之嘉慶、道光年間，碑學派闘將包世臣偶然往山東濟南發見鄭道昭之雲峯山摩崖諸石刻，經包氏與張琦、吳讓之等書家竭力宣傳與讚賞，鄭道昭之書名經千數百年始爲中、日藝壇所尊崇，其書蹟亦始被書家推爲北碑之宗匠。包氏謂其書原本乙瑛，而有雲鶴海鷗之致。楊守敬亦曰：「道昭諸碑，遒勁奇偉，與南朝瘞鶴銘異曲同工，爲擘窠大書之極則。」

道昭爲滎陽人，兗州刺史鄭羲之子，仕爲光州刺史，（北齊書作兗州誤）自稱中岳先生。嘗於城南小山起一亭，刻石爲記，有云「中岳先生鄭道昭之白雲堂。」其子述祖，字恭文，善琴書。齊天保中亦官光州，在職能治，故當時民間有「大鄭公，小鄭公，相去五十載，風教猶相同。」之歌辭。

書蹟多爲摩崖題刻，散見於山東掖縣雲峯山、太基山及天柱山、百峯山等岩壁間，而大部分在雲峯山，合計父子所書有四十二種（近來續有發見）之多，所謂雲門山四十二種便是。就中主要者有下列各石刻，多爲正書。

兗州刺史鄭羲碑　論經書詩　雲峯山題字九種
登雲封山觀海詩　太基山詩　白駒谷題名歸長白龍活洛氏
太基山題字四種　刁惠公碑？　瘞石峪大字？
…………………………

此外，如前已提及的晉之鎮東將軍，封南陽公，領太子少傅的衛瓘，及其子黃門郎恆，封壯武郡公爲司空領著作的張華，爲冠軍將軍，會稽內史，徵拜司空的郄愔，爲征西將軍，領南蠻校尉的庾翼，封建昌縣公進拜太保，贈太傅的謝安，汝陰太守李矩妻衛夫人；趙之位司徒右長史的崔悅，爲中書監的盧諶；南宋之襲封康樂公，爲永嘉太守，臨川內史的謝靈運，除中散大夫的羊欣，爲祠部尙書的孔琳之；齊之遷侍中，左光祿大夫贈司空的王僧虔；北齊之除黃門侍郎，爲御史上士的顏之推，北周之趙興郡守的趙文淵，宣州刺史王褒；隋之朝請大夫，將作少監贈殿內監的閻毗，唐太宗與漢王元昌，褚遂良等人之師的史陵……亦均爲歷史上重要作家。

衛瓘與索靖齊名，工於章草；衛恆善草、隸、古文，著有四體書勢；張華工章草，規榘氣度極似其人；衛夫人爲衛恆之從妹，書得鍾繇正傳，著有筆陣圖；郄愔兼工衆書，齊名庾翼；庾翼善草隸書，少與右軍齊名；謝安特長行書，不重子敬；崔悅法衛瓘、索靖，皆盡其妙，子孫均以書名世；盧諶法鍾繇書，亦世不替業，與崔氏一家齊名；謝靈運母劉氏爲子敬之甥，故其眞草書多王法；羊欣行隸名重一時，有「買王得羊，不失所望」之稱，著綵筆陣圖，古今能書人名各一卷；孔琳之草行師小王，放縱有筆力；王僧虔能隸書，著有書賦；顏之推工書，注急就章一卷，又筆墨法一卷；趙文淵書

有鍾、王筆意，長於碑牓，曾與黎季明等正定六體；王褒書學姑夫蕭子雲，特善草隸，名亞子雲；閻毗以草隸爲長，當時稱妙；史陵正書，筆法精妙，不減歐虞……

當時鑒藏家則有晉之迫安帝禪位的桓玄，愛書畫過於熱烈，故有假捕博取人書畫，及以輕舸載書畫之事。文字學家則有晉義陽王典祠令呂忱，曾撰字林五篇，萬二千八百餘字；陳之黃門侍郎，光祿卿，贈祕書監，右軍將軍顧野王，蟲篆奇字無所不通，著有玉篇三十卷；及北魏之著作郎贈巴州刺史的江式，他工篆隸，曾依許氏說文表請撰集古今文字四十卷。書之批評家則有梁之大中大夫，山中宰相的自號華陽陶隱居的陶弘景，他又是大書家，相傳瘞鶴銘爲其手書；江州刺史，封武康縣侯贈中書令的庾肩吾，更爲有名，書品便是其名著；散騎常侍，金紫光祿大夫的傳昭，博極古今，當世有學府之稱，著有書法品目；他如書家王僧虔，亦爲本時代之大批評家。

本時代之雕刻

（一）兩晉時代之雕刻——佛像雕刻概況

兩晉、南北朝、隋之雕刻，可以說完全是屬於佛教的。造成此佛教藝術特別發達之現象的，當然是因民衆信仰佛教之普遍，而其遠因則還在歷代干戈擾攘，民不聊生，急求精神上之安慰與超脫這一點上。西晉初頭，海內平定，佛教勢力尚極微弱；但像太康七年（公元二八六年），月氏國竺法護等僧人之來中國譯述法華經二百餘部等宣教工作，實爲後來佛教發達之主因。不久，五胡十六國相繼而興，中原板蕩，道釋兩教頓時擡頭。東晉咸康元年（公元三三五年），趙

以天竺僧佛圖澄之說教，遂敬奉之而聽其民自由信教；咸康三年袁瓌請立太學，終以民衆信仰道釋過烈，儒術難於振興；太元六年又立佛精舍於內殿；隆安三年，（公元三九九年。一說二年。）法顯赴西印度求經，去國二十年（一說十二年。）經三十餘國而歸；元興二年（公元四〇三年。）印度三藏鳩摩羅什亦來中國，督八百明哲翻譯三百餘種梵經，遂傳大乘之眞旨；義熙元年（公元四〇五年）後秦以鳩摩羅什爲國師，親師羣臣聽譯經，從此民衆事佛者十室而九。當時宗教勢力漸呈展開的局面，已可想見。佛像雕刻之藝術，當然是隨佛教之運道的盛衰而轉變的，故至廢帝太和年間（三六六至三七〇年）即已隆興。

中國佛教思想及佛教美術之輸入三韓，成爲東洋文化史上一大紀念的，是在佛像雕刻發達後之孝武帝寧康元年（高句麗小獸林王元年，百濟近肖古王二十七年，公元三七三年。）高句麗、百濟、新羅相繼遣使朝先秦、東晉，中國僧侶始攜佛經、佛像往朝鮮半島，立佛寺，度僧衆，倍受國王之敬禮。蠻荒之國的日本，所以能蒙受中國文化之薰陶，實在全賴有百濟這擺渡船。

兩晉時代佛像之雕鑄，雖漸漸發達；但不知何故，傳至現世的遺物差不多沒有，其製作的形式究屬如何，絲毫不得而知，這實是莫大的遺憾。在文獻中僅載沙門竺道一造有金鍱的千像，道安曾鑄一丈八尺高的彌陀銅像，慧護曾鑄一丈六尺的釋迦銅像而已。推想起來，當時適爲西北印度犍駄羅式美術勃興時期，其影響多少必波及西域地方，漢代以後我國與西域地方交通頻繁，西域之犍駄羅式佛像定有傳至中國者，故兩晉初頭之佛像製作或爲犍駄羅式也未可知。

至三百年代之末——孝武帝之世，多才多藝的戴逵單根據經典，想象而作成的丈六無量壽佛木像、夾侍二

菩薩木像及安置於瓦棺寺的佛五軀，始被論者讚賞爲「東夏製像之妙，未有如斯者！」之榮譽。戴逵之製作佛像，是下了極大的苦心與敬心的，每於一像告竣時，潛座帷中，密聽觀衆的贊美與非刺之談論，然後再詳細加以研究，一像每費二三年工夫遂成。可是近有美術史家推測其製作模拙與技術幼稚者，今一無遺品可證而下此斷語，實爲今代治史學者所不許。

當時由中國人所獨創而爲佛教發源地之印度所未見之佛像製作，有鎚鍱像，及夾苧漆像。鎚鍱是於牡型之上包被銅之薄板，以鎚打造而成；夾苧漆像是於泥模上貼以二重或三重之苧布，以漆固之，除去內部之泥模，單留木骨，使成輕薄的空殼之像。兩種均爲行像，製作極輕，便於車載，遊行街衢，蓋爲舉行宣教之舉時所用。行像之事，佛國記中曾載法顯到于闐國見過，但當法顯未赴西方印度之前，我國已有此種行像製作，戴逵所作夾苧行像爲其明證，這恐爲外來之印度僧及以前之中國求法僧傳聞而來，依說創製者。雖無遺物可憑，然其製作定爲純中國風的，與戴逵之佛像雕刻一般不含印度作風之成分，是可以無疑的。

兩晉時代由外國輸入之佛像，可考者，有西晉之法護由西域帶歸之舍利經像，安帝義熙二年（公元四〇六年，）錫蘭獅子國王所貢白玉石的佛像，及九年法顯三藏自天竺所攜歸之小佛像一二軀。那錫蘭所獻之玉像，高四尺二寸，作風大約與前述之阿馬拉佛地（Amaravati）塔之佛像相彷彿，當時迎至京師有名的瓦棺寺，與戴逵手造之五軀佛，顧愷之之維摩詰像壁畫同爲此寺之三絕寶。

（二）兩晉時代之雕刻——燉煌石室（三六六年）

中國最初開鑿石窟以造佛像，是在西曆三六六年（東晉廢帝太和元年，前秦苻堅之建元二年。）前秦之燉煌地方的莫高窟。兩晉時代雖已盛行佛教的造像，然在三六六年以前所造之數，決不能及三六六年以後之多。三六六年以前民間雖然不無製作，可是其遺品之傳至今日的極少；反之，三六六年以後的製作，卻時有遺物發見。從這遺物之多寡上，便足考證當時造像發達與否之實況。自三六六年莫高窟之創鑿為發端，繼以造像功德經之翻譯，復因法顯直接從印度帶歸佛像，民間造像之風始大流行，各地大規模之石窟相繼開鑿，技術之進步遂成突飛猛進之勢。

燉煌當甘肅省之西部，為至中央亞細亞去的南北兩通路之起點，故為樞要之都邑。那俗稱千佛巖的莫高窟，是在燉煌東南約四里鳴沙山之麓，三界寺之旁，沿着溪流之崖壁間，大小許多的洞穴穿鑿得恰如蜂巢一般。

這最古的摩崖石窟，乃沙門樂僔所創鑿，其後南北朝以迄唐、宋、元這數百年間，續有鑿造，後來西自九隴坂，東至三危峯，竟達千餘窟之多，故今有千佛洞之稱呼。但至現代僅存三百五十餘窟，而最古之莫高窟，已難於辨認，是否存在，亦不得而知了。三六六年為燉煌石窟中之最初一窟的創鑿期，但據最近之研究，有云創鑿於西紀三五三年——即溯上至穆帝永和九年的，今姑存其說，容日後考證之。

這懷藏着稀世之國寶且一向深祕着成為中部亞細亞之謎的敦煌石室，將其寶物公開於世，乃是最近的事。一九〇〇年（清光緒二十六年）頃，竟被一移住於此的道士於無意中所發見。這道士因修理洞窟，親自下手開出那被四十呎深之積砂所埋的通路，於複壁破處發見其中為一小室。其內滿藏着漢、六朝、隋、唐及五代之手寫的抄本以及拓本、雕本等數千卷古代經文，此外尚有絹地的佛教畫。此想是西夏（一〇三二至一二二七年）兵革時，特作此密室以祕藏這些珍

寶的。

這可驚的遺品之發見，被英之斯泰英，法之伯希和聞知，先後趕往收買其完好者，運往其故國。及至我政府注意及此，前去搜求時，僅得其殘剩物而已。國寶外散，語至此，不覺爲之三嘆。今之敦煌石室遺書，鳴沙石室古佚書等祕笈，在東洋實爲無二之寶典，多是由此敦煌石室所出土的。

這許多石窟，有壁畫的約達二百洞。這些壁畫、塑像、刺繡等，都以阿彌陀、藥師等之淨土變及法華經變相、華嚴變相、維摩經變相等爲題材。其中盛唐期製作之壁畫，可以說純然是密教曼荼羅之屬。其他尚有許多功德幀、幡畫等，均爲極精妙之逸品。特別是幡畫那種活潑潑的 Pose，頗能表現出動的感覺，綫條之描寫，尤能運用自由。

燉煌石室第四十六洞——本洞壁畫以淨土變爲最壯麗。燉煌全體之壁畫中，以淨土變相圖之種類爲最多，自簡略之描寫以至複雜的均有。有非常有變化的圖像，推本洞爲最。

其中之某圖，以佛及二菩薩爲中心，而以許多菩薩作圍繞的樣子，背後現出寶樓，前面池渠中配以舞壇，左右有樂人在奏樂，蓋所描爲菩薩之舞蹈。

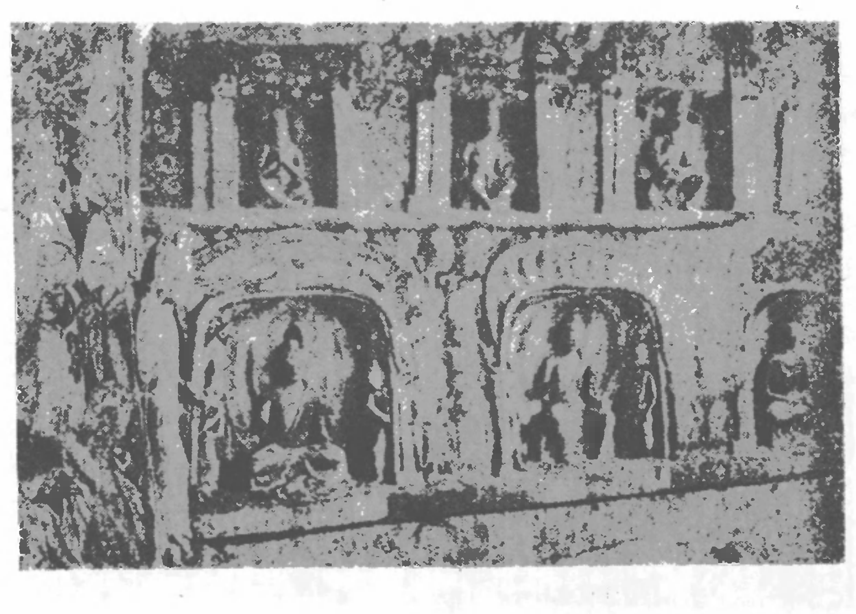
另一圖，雖已模糊，尚能認出爲靈山淨土變。中央描出如來，左右作夾侍之菩薩，四周繞以諸菩薩，四比丘及諸天；更於前面作舞場，左爲供養人物之羣，右方描供養女人之羣；其下部則描寫寶塔佛會等之光景。復於中臺之上部，表現靈鷲山的景趣，其左右則各描佛會，下部表現一僧對俗形之徒作說法之狀，對之又作一俗徒誦讀經文之態。其構想實頗自由而闊達。



（圖六八） 淨土變之一部

（燉煌石室第四十六洞）

敦煌石室第百十一洞——本洞之北壁，所鑿造之佛龕，爲千佛洞中最多之處。每龕中安置着各不相同的塑像。從形態及手法上觀察，頗能顯現出中國化的美的姿態。



敦煌石室第百十一洞北壁雕刻（圖六九）

西壁正面之大龕中，並立的安置着法華經所見寶塔品的釋迦及多寶佛，完全依據法華所說而作。龕以外之空壁上，滿施着塑像及繪畫。

敦煌石室第百二十乙洞　本洞有西魏大統四年（五三八）之銘文，天井上之裝飾畫，頗具中國六朝時代藝術之特色，所用筆致頗有氣韻生動之感。天蓋之外部所取畫材，飛天、鬼神、怪獸……無一不有。天蓋之中央，則完全爲中國式之描繪，於最中心處，作出三重的方框連合之形。當時這天井的構造模樣，與北朝鮮之古墳天井之構造完全相同，於此可以充分的窺出中央亞細亞與極東的藝術之在構造上的連鎖，這實爲饒有興味的事。不過此窟院的天井，總覺得那天空的意味表現得不大充分。



（圖七〇）燉煌石室第百二十乙洞天井畫

本洞之北壁右邊一龕中，有一軀體偉大之本尊，作風類中印度式而稍稍中國化了。其旁之壁面，所作裝飾性質的壁畫，都爲安置於龕內的本尊之一種陪襯物。壁畫很多，北壁描着騎象之毘那夜迦，象僅存一頭，及坐於牛背的三面六臂之像，騎於烏背的一面四臂之像等，所畫像頗豐富，對於密教圖像之研究上，此實爲最難得的資料。

燉煌之引路菩薩圖——引路菩薩圖，因當時對於引路菩薩之信仰極烈，故描寫極多。伯希和攜去一幅，斯泰英攜歸二圖。今試觀斯泰英所藏之一幅，圖中一角遙遙現出樂土的光景，引路菩薩導着一女人徐徐走向樂土。那菩薩的 Poso，是何等的逍散，神情何等的舒適，筆致又何等的流暢。菩薩嚮導於前，女人遙遙的尾隨於後，而兩人之間互相招應，以五色祥雲連接之，益使全畫面的情緒有團結的效果。構圖巧妙，手法簡潔，此圖實爲敦煌石室中之白眉。

敦煌之釋迦說法圖——此亦爲斯泰英攜去之寶物，爲敦煌出土畫中之最優秀者。圖中畫結跏趺坐的佛陀於蓮座之上，結作說法的印相，左右前方各現一軀之供養菩薩，更配以二觀音，及六比丘。在這樣統整的構圖上可

（圖七一）敦煌石室引路菩薩圖

（英國斯泰英攜去）

加以高雅的色調。釋尊所纏之衣，以強烈的朱紅色爲主調，而配以白綠一類的明快的色彩，故全圖極能收莊重之效果，所描之線亦頗有謹嚴的雰圍氣。圖之左下端，畫有恭敬端坐之女人，想卽供養者。此圖現藏大英博物館。

燉煌石室之遺品，重要者尙有下數點：

菩薩像幡畫	莫高窟發見	大英博物館藏
毘沙門天渡海圖（絹本着色）	燉煌發見	同
不空羂索觀音	莫高窟第十六乙洞	
水月觀音	燉煌出土	露佛爾美術館藏
佛報恩經變相圖	燉煌	
千手觀音圖	同	
熾盛光佛並五星圖	同	斯泰英氏藏

（三）南北朝時代之雕刻——佛像雕刻概況

佛教雕刻到了南北朝之世，更較晉代爲發達；雖然後魏太武帝太平眞君七年（宋文帝元嘉二十三年，公元四四六年。）魏主用崔浩之言，悉誅州郡沙門，焚毀經像；可是太子晃因好佛法而緩宣詔書，沙門得先行亡匿，經像亦得收藏，唯有塔廟等建築物無復孑遺。經此第一次滅法後，事隔五年，至文成帝興安元年（宋元嘉二十九年，公元四五二年。），乃發復佛之詔，重建佛圖，聽民出家，佛教於是復興。興安二年僧法勇從印度歸國；和平元年（宋大明四年，公元四六〇年。），魏詔沙門統曇曜爲昭玄沙

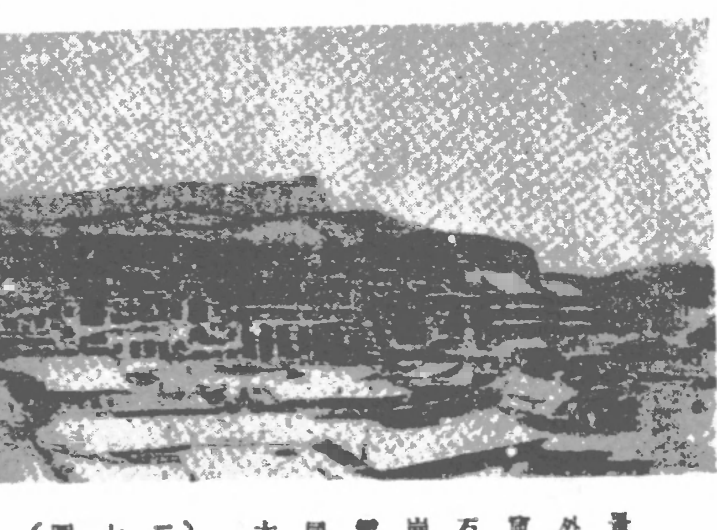
門都統，待以師禮；宋亦於大明六年（魏和平二年，公元四六二年。）定沙門致敬人主之制；魏獻文帝皇興三年（宋明帝泰始九年，公元四六九年。）又定僧祇戶，佛圖戶之制；宣武帝於永平二年（梁武帝天監八年，公元五〇九年。），竟親自宣講佛書；孝明帝神龜元年（梁天監十七年，公元五一八年。）遣使往西域求佛書；梁普通三年（魏正光三年，公元五二二年。）天竺僧達摩入中土；梁武帝於大通，中大通年間兩次捨身同泰寺，於中大同元年（公元五四六年。）更親自在同泰寺講經；……凡此種種，多爲南北兩朝佛教迅速發達之證。但魏分東、西後，東魏孝靜帝於元象元年（梁武帝大同四年，公元五三八年。），卽發禁擅立寺之令；至北周武帝建德三年（陳宣帝太建六年，公元五七四年。），繼之實行廢佛道教並毀淫祠經佛，令道士沙門二百萬人還俗；當其滅北齊後建德六年，更毀其境佛寺經像，僧尼還俗者亦達二百餘萬之多。在此佛教興隆期中，經數度滅法，發展上難免不受其打擊，可是事隔一年（北周靜帝大象二年，陳宣帝太建十二年，公元五八〇年。），佛、道二教又復興了，至隋文帝之世，益呈盛態。

本時代之佛像作家，其犖犖大者得二人，一爲劉宋之戴顒，一爲南梁之司馬達。高士戴顒乃是前代造像大家戴逵之子，範金賦采之術乃是其家學。名匠司馬達是將中國佛教雕刻藝術親自移植於蠻荒的日本島國之第一人，故在東洋美術史上他是演了重要的角色，而在日本雕刻史上他是雕像的鼻祖。他於梁武帝普通三年（公元五二二年，日本繼體天皇十六年。）東渡，後卽歸化日本，其子多須奈孫止利均爲有名雕刻家，受國皇之特別待遇。

南北朝時代之佛教雕刻，以石窟造像爲其代表，製品之精及其數量之多。不特爲本時代其他性質之雕刻所不能及，並且呈中國美術史上空前絕後之壯觀；如山西大同之雲崗石窟，河南洛陽之龍門石窟以及山西太原之天龍山石窟……之類，不但是中國民族之一大表現，實亦爲世界美術之偉大創造。

（四）南北朝時代之雕刻——大同雲崗石窟（四五五—四九三年）

後魏興安元年文成帝卽位後，乃發佛教復興之詔，命諸州郡縣各各建立一寺院。當時又依沙門曇曜之奏請，鑿造大規模的石窟寺院於京城（恆州或稱朔州，餘州。）西之武州塞，此卽今之山西省大同縣西北三十里雲崗堡武州山北崖所存之或稱靈巖石窟寺的雲崗石窟。



大同雲崗石窟外景（圖二七）

此石窟之最初開鑿年代，約在敦煌石室後一世紀的和平年中，始於沙門曇曜所開鑿之五所石窟。最近葉恭綽氏於中央第七窟龕中發見造像銘，記太和七年（公元四八三年）八月卅日邑師法宗與邑內義信士女五十四人合力爲國家而鑿造石廟形像九十五軀及諸菩薩像之事，其餘則可推定爲獻文、孝文二帝之世，燃着熱烈之信仰的上下君民所逐次鐫造的。

此石窟鑿而臨谿流，隔谿有低平之山，環境至爲靜幽。窟高約當斷崖的四分之三，所設窟龕自東而西，綿亙達一里以上。現存窟數，重要者凡二十四窟，惟於民國十八年被無知流氓私將佛頭鑿下，賄售於外人，已達九十餘顆

之多，國人對於古代美術勝蹟不知愛護，實令人痛恨無似。

這石窟羣是一大僧伽藍（Saingharama），故其中有專安置塔婆的制底窟（Chaitya），有鑿造佛像，專供禮拜、供養、誦經的佛殿，更有專供遊化歸來休息止宿的毗訶羅（Vihara）。這雲崗石窟的制底，其大體的構造是於窟之中央鑿一方塔，四面雕出佛像；佛殿則多於窟中正面鑿造本尊像，像之後壁多穿有孔道，以備對佛禮讚時，得迴遶行道；毗訶羅即僧房，此種窟內類多不設佛像，更無置塔婆者；又雲崗石窟壁上之佛龕，多爲尖圓形搏風，這些，實爲與印度的石窟不同的地方。蓋當時石窟寺之開鑿，完全是依據外國僧及中國求法僧口中所述印度伽藍之制，想像模倣而成，製作時或許曾受長於此術的外國僧或佛師的直接或間接之指導與助力，也未可知。魏書釋老志載有太安初（公元四五五年）師子國（即今錫蘭 Ceylon）沙門邪奢遺多、浮陀難提等五人奉佛像到京師的事，與本石窟的開鑿不無間接或直接的關係。

從造像的形式上考察，其容貌、體格、神情、姿態，不像純粹之中國人，唇極厚，鼻梁高，目亦長，頤頰豐，肩開張，實挺然而有丈夫氣。他如如來之定印前後重疊，彌勒之額上無塔形，兩腳作交叉的坐勢，……凡此種種，均爲北魏式佛像之特徵，此種特別的手法，北魏以後再也不能見到。又壁上所有佛傳圖的浮雕（Relief），其作風與樣式，都有些像摹倣中印度之毱多王朝的亞迦坦石窟（Ajanta Cave temple）之雕刻。

雲崗石窟第六洞——此窟爲孝文帝之世所開鑿，規模奇大，且極壯麗，爲雲崗窟院中第一之偉觀。或稱此窟曰釋迦佛洞，今又稱正殿，蓋其位居石窟羣之中央，石佛寺之正面，前有木造建築物的窟分裏外兩廣堂，外室寬約

三丈一尺五寸，深約一丈三尺，裏室作方形，東西四十六尺，南北四十七尺許，內陣中央有二丈五尺內外之方形二重之大制底，貫通窟頂，窟高目測約五十尺。



雲崗第六窟南壁東部佛像（圖七三）

內陣東、西、南三壁面，均滿施着雕刻，其中作有屋蓋的殿堂似的佛龕，內各安置佛、菩薩、脇侍等；其他部分，則有佛菩薩、飛天、化佛、供養天人、瓔珞飛天等諸天部，以及塔形、忍冬文之類裝飾物，雕刻堪稱「精鍊瑰麗。」

特別是制底南面所刻之釋迦如來立像及窟之南壁東部的佛像、佛傳圖等，頗能顯露精妙的裝飾之意境。那釋迦立像的衣紋爲並行線狀，所點多少有些像健馱羅之阿馬拉佛地（Amaravati）。他如北魏像式特有之面相，印相等手法，亦可於此考見其背光作光燄形，已爲近來之補彩，但依然還可充分的窺見創造當初的樣式。

南壁東端第二層之佛龕中的佛像，那所刻火燄形的背光，頗能使佛像之裝飾的效果增加數倍。面貌端麗，蘊藏着無限的慈祥。左右之脇侍，拱面之飛天化佛，供養天人，以及上端所刻過去七佛，下端所作忍冬紋，最下部所作

佛傳圖之浮雕，使全部獲得自身統一的效果，全壁面之意匠、手法等，極爲精巧、壯麗、豪華，那所謂「美之殿堂」四字，本窟當之可以無愧。

那佛像下所作佛傳圖之浮雕，意象、手法等至爲古拙。先從壁之東南隅作着釋尊於出遊之途上遭逢葬列之一幕的浮雕，由東向西續雕着妃之求夷，繼見五種之夢，悉達太子夢醒，捨家夜遁等之寓言的雕刻。

五種之夢，是指須彌崩解、月明落地、珠光忽滅、頭髻墮地、大奪我蓋而言，均爲妃之寓言。圖中雕妃側臥長牀，豎右肱以支持頭部，足伸直；太子坐於妃之足頭板櫈上，右足交於左股，左手放置膝上，右手支頰而作談話狀；牀之前羅列着侍從之婇女，各女手中分執鳳音、揩鼓、笛、鷄樓鼓等；誘導太子出家啟道的淨居天合掌站立於太子身旁。這此小壁面的浮雕，意匠巧妙，手法簡樸，而有寫實的意味。

雲崗石窟第五洞——這被稱爲阿彌陀佛洞，今又稱本殿的第五洞，爲中央部之第一大窟，與第六洞同爲孝文帝之世所開鑿。本窟亦分內外兩廣堂。兩室之間有厚約一丈之石壁，其出入口之廣爲一丈六尺。內陣作不規則的橢圓形，其平面東西最廣處約六丈八尺，南北之最深處約五丈餘，窟高目測約六十尺。窟之中央刻釋尊之坐像，兩手置膝上作定印，其高據寺僧云爲五丈二尺五寸，兩膝之徑約五十尺，足趾之長約十五尺，中指之長約七尺，實爲中國現存石佛中之最大者。

此雕像可以似爲圓雕（Statue），附着於正面的北壁。其後方下部鑿成高廣各約一丈的孔道，此即繞佛誦讚行道所用者。這本尊釋迦如來坐像，容姿端整，體軀之權衡適度，故全體的尊容極能顯出慈祥之美感。顏面已經

後世修補過，所幸北魏像式的特質，尚能毫無遺憾的傳出，長長的眉，半開的眼，高的鼻梁，薄的嘴唇，深深的口角，從這些上部顯現北魏的特有手法，惟稍有生硬之趣。

雲崗石窟第八洞——此窟俗稱佛籟洞，也有前後二室，內陣作長方形，廣約三丈餘，深約二丈，窟高目測約四



毘紐天像（圖七四）
（雲崗第八窟）

十尺。其中滿施着高肉雕(High-relief)的雕刻，至爲壯麗。毘紐天像爲後室入口之穹窿拱腹部東側的浮雕，像刻作五面六臂，乘着金翅鳥。左右六隻手，執有鷄、弓、日月輪等物，意匠頗懇巧妙。那微笑的五個顏面，六臂的動態，金翅鳥的姿勢，均頗有活氣，並且像能發出音響來似的。

此像之對面，即通後室之穹窿拱腹部的西側，刻有濕婆天像，作三面八臂之形。像取極自由的 Pose，那八隻手，有執葡萄者，有執弓者，又有執日輪者，持物與姿態的計劃，頗能收到特殊的效果。頭戴天冠，口邊充滿着笑意，面容與東方毘紐天像一般的弈弈如生，和藹可親。鑑賞此像最不可忽視的，是那持葡萄而貼近於胸邊的右方第一隻手，這



（圖七五）　濕婆天像

（雲崗第八窟）

前衛實爲放散的 Pose 的中心。

這天部像所乘者，大約爲牛。

這二天像，手法素樸，姿態自由，富有寫實的表情。

雲崗石窟第九洞——被稱爲阿佛閦洞，又名釋迦洞的這窟院，亦爲中央部的大窟，其內亦分前後兩廣堂，窟前沒有木造建築的前殿，但入口處設有並列的六尺見方的石柱二根。前室廣約四丈，深約一丈三尺餘，高度目測約五十尺，從前室通過寬約七尺壁厚六尺的入口而入內陣。此內陣爲不規則的方形，廣約三丈六尺許，深約三十五尺，高度目測較前室約低十尺。其中央正面雕有釋迦如來倚像，高達二十八尺，爲後世所添作。此本尊後方亦有禮讚行道所用之孔道。

內陣的入口處的部開有窗洞，滿施着極爲華美的裝飾，窗之周圍所見爲化佛仙人、蓮花飛天、菩薩等之雕刻，入口處左右之柱及楣上作忍冬文及飛天，有的地方則配以蓮華。其上左右各刻有四軀天人，更承以四注之屋蓋，梁上作三枓蟆股，棟面以火餤狀與鳳凰交互配置，鴟吻及軒下圓垂木上，均密密施着雕刻。



雲崗第九窟東南隅之雕刻（圖七六）

其東西壁之上層，設有宮殿式的佛龕，那二根八角柱，用了與內陣入口差不多同一的手法以支持屋蓋。龕之中，中央雕交腳菩薩，左右作半伽菩薩。左右壁之下層，內陣的入口及窗之左右等處，均作有佛龕，安置佛像於其內，拱面多作化佛飛天等雕刻，各處幾無餘地。柱之上立有力神二人，以支持橫梁之前後，用蓮華，飛天的浮雕，遮滿橫梁及天蓋之全面積，意匠自由，壯麗之極。

雲崗石窟第十二洞——被稱爲倚像洞又名離垢地菩薩洞的第十二窟，亦有內陣與前室之分，前室入口處，有四尺半見方的柱二本並列着，前室東西約二丈五尺，南北約一丈四尺，內陣成廣二丈二尺，深一丈五尺的長方形，兩室之間有五尺厚的壁，入口約八尺寬。

此窟前室的左右壁的雕刻，分上下二層。下層設一佛龕，其上作山岳似的雕刻，山間現出攜瓶的人，瀉水的人以及其他種種人物。更上層作三間佛殿式的龕，中央安置交腳的佛像，左右有倚像，其兩端更雕有脇侍菩薩之立

（圖七七）雲崗第十二窟前窟西壁

像。

可視爲此窟中特別華美的，爲西壁佛殿式佛龕的裝飾雕刻，而最發奇特的爲八角柱上所承之梁，及梁上之肘木等處的奇形異獸，其意匠之奇拔，手法之卓越，實爲古今無與倫比的。

關於此窟的裝飾的細部，姑置之不論，單就建築的技法上觀之，便可充分的窺見當時異常發達之情形的一斑。

雲崗石窟第二十洞——此爲西部五大窟之一。與安二年沙門統曇曜奏請文成帝所開鑿之五大窟，想即此西方五窟，故本窟當亦爲四六〇年頃所創鑿的最初石窟之一。窟作不規則橢圓形，窟前有厚八尺的石壁，入口之廣約一丈，窟內最廣處東西四丈二尺，南北二丈七尺，窟高目測約五十尺。

正中有本尊釋迦大坐像，爲雲崗石佛中有名的巨像。曇曜所造五窟中之佛像，高者七十尺，次六十尺，此坐像雖不能斷定爲那一像，但爲二大像之一，可以無疑。因窟之前半已崩壞，自膝以下深埋土石中，今僅露出上半身。自膝至頂之高約三十三尺餘。自左肩披向右脇之天衣的衣襞，顯出一種特異的手法，背光雕於石壁，非常廣大，作化



（圖七八）本尊釋迦大坐像及左脇侍

（雲岡第二十洞）

佛供養菩薩、火焰等浮雕，顯出雄渾的姿態。

這像的尊容非常豐滿，表現着北魏式佛像之特長。眸子以黑石嵌入，眉極長；特別是那高高的鼻梁，薄薄的口唇，深刻的口角，二重的頤等等，益覺能充分的表現出佛陀之慈祥的效果來。我們鑑賞此像時，最須注意那長垂及肩的耳，高聳的肉髻，及頸部的橫線等之手法。蓋這些實爲使此像成爲奇偉雄健，冠絕千古的唯一要素。

造像當初，其左右原各有脇侍，今祇存左方一軀，與本尊同樣自膝以下被埋土中。左脇侍像高達二十尺，其手法與本尊無大差異，惟天衣覆於兩肩，背光的外圍施以忍冬紋以代光焰，此爲其異點。

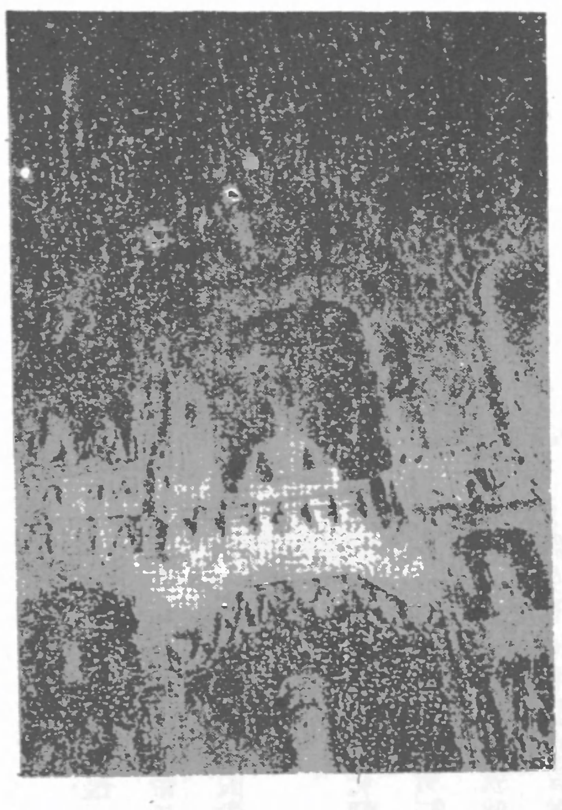
此本尊釋迦像，普通均稱接引佛像。

（五）南北朝時代之雕刻——洛陽龍門石窟（五〇〇年代）

後魏自道武帝皇始元年（東晉孝武帝太元二十一年，公元三九六年。）至孝文帝太和十八年（齊明帝建武元年，公元四九四年。），這五代九十餘年間，是都於恆安（今之大同）。故其鑿窟造像之中心，即在帝都西郊之雲岡；太和十八年十一月遷都洛陽，於是政治的、

文化的、宗教的中心，均轉移於洛陽，同時鑿窟造像之事，也移到洛陽近郊的處女地來了，雖然雲崗故地難免仍多少有些續造之像，但此種作品是不足道的了。

龍門石窟是倣雲崗石窟而造的，於遷都後之次年——即太和十九年（公元四九五年）開始鑿造，其後連綿不斷的經隋至唐，續有開鑿，所以可以說完全是雲崗佛龕的繼續事業。故龍門雕像的性質與雲崗之末期全然相同，由隋入唐，次第陷於形式化。在龍門，魏造的僅占十之三，隋代之作最少，不過四五種，唐世的雕像既多而且優秀，約占十之七。於此可以看出中國佛像雕刻自北魏至唐之間的變化來了。



龍門古陽洞北壁上部（圖七九）

這石窟是承孝文帝之意為其再從兄弟宗室之比丘慧成所造的。地址是在洛陽之南三十里伊闕龍門山。伊闕為大禹所疏以通水者，兩山相對，望之如闕，伊水歷其間而北流，故名伊闕。又因伊水兩岸山谷對峙，頗為險要，宛如一大石門，故其山稱龍門山。山之東有堅固之大理石懸崖，便是造鑿岩窟之處。隔水遠望，那洞窟羣洽如蜂巢似的，至唐之玄宗時候，其佛龕數達一千一百餘，佛像達一萬數千之多。與龍門山對峙的為香

山，亦有佛龕，惟都成於唐世，亦不及龍門之多。

這些伊闕附近的石窟，於造像之外尙附帶有石刻的經文及造像銘頌禱文。這些石刻文字向爲後世書家所尊視，那龍門二十品、龍門五十品、龍門五百品等拓本卽出於此，實則石刻文字總計不下千四百餘種，未經發現的尙多。

龍門石窟古陽洞（四九五年）——龍門最古而且最大的石窟，當推最南端之第二十一窟的古陽洞。洞廣約二十三尺，進深三十尺，高度目測約三十二尺。此卽孝文帝爲比丘慧成所創鑿者，自太和至東魏孝靜帝武定年間，這五十年間的造像，均會集於本洞，故窟壁全面各處滿設佛龕，各式佛像均有，尤其是那上方星羅棋布的小佛龕中所刻千體佛，那種壯觀實非言語所能形容。

觀其所作各種造像，最古的如佛像之定印及彌勒之交脚，是繼承了雲崗之手法的，但觀孝明帝正光（公元五二〇年）以後的如來像垂於座前之衣褶的形式，卻成一種爲印度所無的新樣式，袖口與擺底的摺襞多刻作反覆重疊的曲線。其中之本尊，後世屢經補塑，誤認爲道教太上老君像，故覺有以老君洞名之者。

龍門石窟賓陽洞（五〇〇年）——繼古陽洞而鑿造者爲賓陽洞，此爲龍門洞窟中最偉大壯麗者，分北、中、南三窟，卽今潛溪寺（古稱靈岩寺）所在地。中洞爲南北三十六尺餘，東西三十三尺之大窟。此賓陽洞之鑿造開始於宣武帝景明元年（公元五〇〇年），終止於孝明帝正光四年（公元五二三年），凡二十四年。相傳合古陽洞共使役達八十萬二千三百六十六人夫之衆，經三世之閹官相繼奉詔所造，當時帝王之造像是如此熱烈，難怪民間製作之旺盛了。



本尊釋迦如來坐像（圖八〇）

（龍門賓陽洞）

中洞正面刻佛、菩薩，及聲聞之夾侍像，左右亦各有佛及大小菩薩、夾侍等，壁面施有佛傳圖、帝王供養圖等之浮雕，此爲最可注目者。南北兩洞之正面，亦各刻佛、菩薩、聲聞之尊像，而南洞之壁面，另有隋、唐時代所鑿造之龕像。

特別要提出來說的，是那中洞之後壁所刻本尊及兩菩薩像。這本尊釋迦如來，趺坐於方座，極能保持其權衡得宜之姿態。那稍覺細長的顏面，含着微笑，那新月形的眼，高大的鼻梁，微啓的口唇，實爲顯現這溫和的神情之要素。此外還須注意的，便是那平板的耳朵，頭頂高高的肉髻，以及那波文的頭髮。背光亦極大，下更刻舟形的身光，各作蓮花、忍冬文樣，顯出雄麗之背景。

左壁的本尊釋迦如來立像，亦頗壯麗，特別是那藹然可親的尊容，恰到好處。從造像的意匠、手法等上觀之，與前之本尊釋迦如來坐像同爲日本飛鳥時代佛像之先軀，關於此點爲治美術史者應特別注意者。

本洞入口左右之內壁的浮雕，配列着鳥首、象首等之人物，其上部的壁面，有皇帝、皇后及許多侍者之供養人



(圖八一) 帝王供養人物圖浮雕

(龍門賓陽洞東壁南方)

物圖手持蓮華，現出流暢的衣文手法全爲寫實的，用的是一種簡略的表現法，Pose 極美，線條亦極流利，故全體頗覺典麗，而能收得繪畫的高雅的效果。

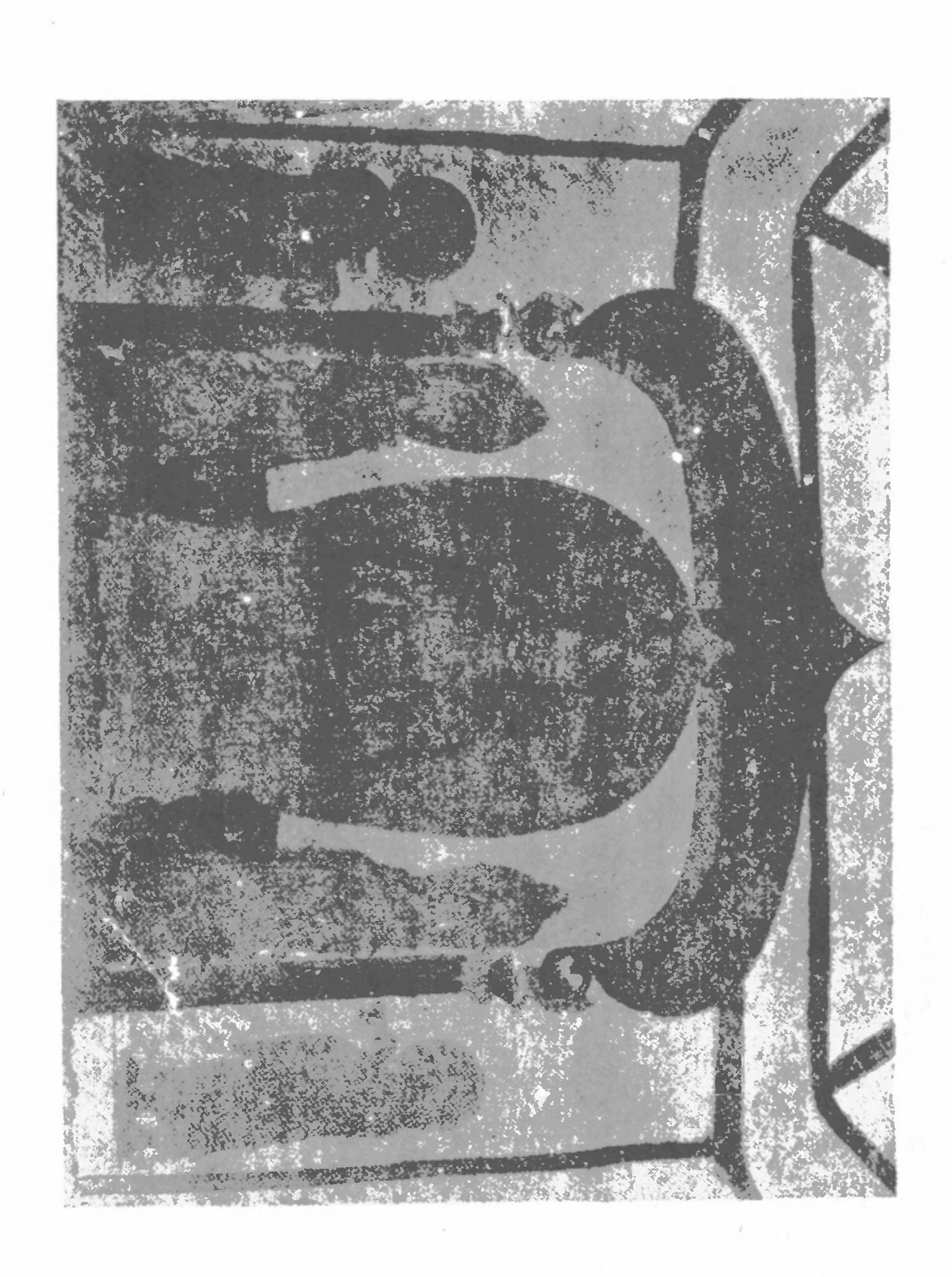
龍門石窟藥方洞及其他——龍門第二十窟名藥方洞，亦爲北魏時代所開鑿。復經後代改鑿，故補刻的部分極多。因在窟之入口左右側，有藥方的雕刻，故有此名。窟中如入呂飛天像、力神均刻作碑形，故爲龍門之特異的一窟。

其他如窟頂施有高肉雕的蓮花模樣的蓮花洞，以及第十四、十五、十七、十八、十九、二十等洞，均爲東魏時代之產物，或已破壞，或已加改修，類都已失原形。其中，第十七洞的本尊及兩羅漢、兩菩薩等尙可一觀。東魏以後，隋之造像極少，至唐又達隆盛時代，如鑼鼓洞、王公路洞、五佛洞、敬善寺、奉先寺、智蓮洞等，均爲唐所開鑿。

（六）南北朝時代之雕刻——太原天龍山石窟（五五〇年代）

天龍山之石窟在山西太原之南三十里。山上有一小伽藍，今稱聖壽寺，又名天龍寺。山有東西二峯，各設佛龕，安置諸像。惟均開鑿在山腰，必須登攀高峻的懸崖，始得達其地。洞窟之主要者，東峯凡八洞，西峯凡十三洞，總共達二十一洞之多。

北齊之世，佛教呈空前的盛觀，此窟便是在皇室庇護之下所完成的。但北齊所造，僅第一窟至第三窟，這三窟，第八、九、十、十六這四窟，則爲隋代之製作，其餘十四窟均爲入唐以後所續造。這天龍山二十一窟的規模，雖不及雲崗、龍門兩窟，可是諸佛像的手法，卻勝過雲崗、龍門多多，而這分爲三時代所續成的二十一窟，從技法上觀之，則唐



（圖八二）本尊釋迦如來坐像（天龍山第三窟）

代的諸窟當在齊、隋諸窟之上，所安置的諸像均可看出那洗練的妙技。

天龍山石窟第三窟——雲崗山形均整，故製作奇大；龍門、天龍兩山之形勢險峻，故窟龕較爲細小。這北齊時代所開鑿的第三窟，廣僅八尺四寸三分，進深亦不過七尺九寸而已。

窟中北壁及東、西兩壁均開有佛龕，北壁正中爲本尊佛，左右壁各有三尊佛及其他種種雕刻。窟頂之天蓋，作飛天像，頗特致，此外尚有他種浮雕。

中央的本尊釋迦如來像，乃是趺座於方座之上的坐像，Pose 至爲端正，自在。那佛陀的面相，衣文流暢，褶襞以及左右脇侍菩薩之天衣的披開等等之手法，頗能傳襲北魏像式的遺法，日本飛鳥時代的佛像，便是模倣此種手法的，吾人於此應加以注意。

本窟西壁有薄肉雕的供養人物像，那自由的 Pose，流暢的衣文等，頗能使人物的風貌顯現加倍的尊信之熱度，特別是那寫實的而又美化的衣文之褶襞，對於像之敬虔莊重最有大的影響。

天龍山石窟第二窟　第二窟內壁，東、西、北三面均設有佛龕，其內外則刻出許多佛、菩薩及其他小佛像之類，所施雕刻與他窟大致相同，唯有窟頂天蓋之陽刻飛天圖，卻頗有奇偉之別致。

這天井的構造是四壁作成斜面，而於中央作方形的平面，那飛天像，便是斜面上的 relief。其 Pose 與手法等，統爲寫實的，那幽然的微笑的面貌，那屈曲的自然的四肢，那雙臂上的佩釧飾物，那飄然輕舉的姿勢及飛揚着的天衣等等手法實高妙之極。飛天之下部還表現着雲頭，其左右下端有蓮華，與中央方形藻井上之大形蓮華



(圖八三) 飛天像(天龍山第二窟天井)

相對照，特別顯出意匠之微妙。全體均由曲線組成，故頗有音樂的諧和之美。

天龍山石窟第一窟——此爲東峯最東端的一窟，入口前面梁上之左右端及中央有三科，科拱間有優雅的蟇股，科之下設有肘木，這些對於建築的構成上，實含有深義，現代木造建築實爲其反映，日本飛鳥時代法隆寺堂塔之科拱以及高欄蟇股等，實均淵源於此。苟考證之，是頗感興味的事。

入口之 Arch，作蓮華拱，左右刻作鳳凰形，載於八角形柱的蓮華樣柱頭之上。此種特殊的樣式，初盛行於中印度的犍駄羅，後經西域而傳入中國，北魏時代已用此法。故這窟在佛教建築史上是極重要的。

其餘諸窟，容於隋、唐等時代分期述說，今止於此。

（七）南北朝時代之雕刻——其他諸石窟

南北朝時代鑿窟造像之風，至爲盛行，除上述三大石窟外，値得在此一記，有下數窟：

涼州石窟（三九七年代）——此爲今已不詳其所在，急待考察的一窟。唐道宣撰集神州三寶感通錄之中卷，有如下一節記錄：

「涼州石崖塑瑞像者，昔沮渠蒙遜以晉安帝隆安元年據有涼土二十餘載，隴西五涼，斯最久盛。專崇福業，以城寺塔修非云固，古來帝宮終逢煨燼，若依立之，效尤斯及。又用金銀被毀盜，乃顧眄山宇，可以終天，於州南百里，連崖綿亙，東西不測。就而斵窟，安設尊儀，或石或塑，千變萬化。有禮敬者，驚眩心目。中有土聖僧，可如人等，常自經行，初無寧舍，遝□使行。近瞻便止。視其顏面，如行之狀。或有羅土坌地，觀其行不人，纔遠即便踏地，足跡納納，來往



（圖八四）　天龍山第一窟前面

不往，如是現相經今百餘年彼人說之如此。」

觀此可知此爲東晉安帝隆安元年（公元三九七年）北涼王沮渠蒙遜爲表示其功業而作的，地點當在今之甘肅武威縣（三國魏世爲涼州治）南百里之山崖，石窟中所造有石像塑像二種。

鞏縣石窟——河南鞏縣亦有四五處石窟，其確實的創鑿年代今已無從稽考，但就其中最古之佛像觀察之，作風與雲崗相彷，恐與龍門石窟同爲後魏孝文帝遷都洛陽之前後——即太和年間所開鑿。制底窟中所造塔婆及其四周所雕佛像之樣式，亦與雲崗無異。窟壁之供養人物圖浮雕，頗爲精彩。

南響堂山石窟　此爲北齊時代創鑿的石窟，在今河北省磁縣城西四十五里。石窟開鑿於斷崖，分上下二層，上層五窟，下層二窟，均爲北齊所作。窟前有木造建築，今稱響堂寺。下層二窟最大，向右第一窟稱華嚴洞，第二窟稱般若洞。窟內壁面一刻華嚴經，一刻般若經，故名。二洞均屬制底窟，規模大小相似，中央之塔婆作方形，前方有五佛龕，左、右、後三方，各作小佛龕。其本尊釋迦如來趺坐於富麗之蓮華座的寶壇上，面相溫雅。Pose 極美，衣文的線條極有適勁之趣，背光作圓形，中央刻蓮華，周圍表出層輪狀，在外緣的忍冬、唐草的旋迴裏配置七軀化佛之浮雕。背光之外，更有飛天供養圖九軀。意匠至爲巧妙，實爲北齊之代表作。

北響堂山石窟——此窟創鑿於北齊之世，經隋、唐而至明代，續有鑿造，在今河南之武安縣。這石窟羣中之重要者凡七，而以北齊文宣帝時所造三大洞爲中心。就中推第四大制底窟爲最可觀，洞廣三十九尺八寸，深三十七尺四寸，其中央塔婆爲方形，每邊約二十三尺。塔之周圍及窟之四壁，均有佛龕，雕刻奇偉壯麗。

其他石窟：

寶山靈泉寺石窟	河南安陽縣	東魏時代
善應村窟	河南省	北齊時代
石門石窟	山東平定縣	北齊時代
石窟寺	山西省慈州	北齊文宣帝之世
石窟寺	山西阿鹿交村	北齊河清二年
石窟寺	山西尖山	北齊時代
龍洞	山東省濟南	東魏時代
千佛山	山東省濟南	東魏時代
雲門山石窟	山東益都縣	東魏時代
駝山石窟	山東益都縣	北魏時代
五峯山蓮華洞	山東肥城縣	北齊時代

（八）南北朝時代之雕刻——石窟以外之佛像

中國初期之佛教像，多爲依據經卷及傳聞，獨出心裁，自由製作而成，並非一味直接摹倣印度作風。蓋至東晉末葉，華嚴、法華、維摩、阿彌陀等諸經卷相繼譯出，製作樣式類都根據於此，而手法則純爲中國特創的，間或有與印

度風相似之處，但非有意摹倣而是偶然的類同，今之學者有強拉中國某朝某代之佛像純爲印度毱多朝式或犍駄羅風的模倣品的，實爲神經過敏。

南北朝時代佛教弘大，因此造像亦呈空前盛況。佛像的種類，當時已有釋迦三尊像，彌勒像，彌陀像，盧舍那像，觀音，文殊，普賢，過去七佛，苦行佛，金剛神等等，實已出現極多的種類。

當時後魏文成帝於興光元年（公元四五四年。）在五級大寺爲太祖以下五帝鑄造丈六釋迦像五軀；獻文帝於皇興元年（公元四六七年）在天宮寺作高四丈二尺之釋迦像，用銅十萬，金六百斤；孝文帝（四七一至四九九年）於在位期間，每月造佛像一軀。南朝方面：如宋文帝元嘉（四二四至四五三年）年間，丈六、丈八銅像鑄造極多；齊之明帝（四九四至四九八年）曾造千體之金像；梁之武帝（五〇二至五四九年）以造有名的光宅寺之丈八彌陀銅像爲始，至大愛敬寺之丈八檀像及銅像，同泰寺之十方佛像等爲止，一生對於造像弘法的業蹟極大，彼更遣使赴印度，傳入憍薩羅國舍衛城祇園精舍之檀像的模像。及至陳之武帝（五五七至五五九年）立，修復戰亂（侯景之亂）所毀金陵七百寺，造先皇等身之檀像十二軀及金銅像一百萬軀；其後宣帝（五六九至五八二年）又造二萬軀之金像，修治古舊佛像達百二十萬軀之多。

當代單帝王之造像，已如此之多，其不見於著錄及民間信徒之造像，其數字必更可驚。惟製作雖多，遺品卻極少，尤其是南朝，此蓋因屢造滅法之大災難所致。

今就極稀少之現存遺品中，推薦名作中之代表的諸像，加以述說：

石造釋迦如來坐像（四五七年）——此像，結作定相，趺座於方座之上。製作年代，於其銘文中知爲北魏太

安三年所造，約前雲岡石窟之開鑿三四年。我們細觀其溫雅的面相，頭部之肉髻，反轉於右肩之衣角等等手法，可以明白的窺知是與大同之石窟是同一系的。

臺座之中央刻博山爐，左右作供養人物，兩端現出獅子，兩側面更作供養人物像各四軀，此為本像之特別的意匠。而尤為奇特的，是刻於舟形身光裏面的化佛，天人忍冬文，火燄等模樣之陽刻，及坐像背面所作之浮雕。



石造釋迦如來坐像（圖八五）

（日本團琢磨藏）

背面之浮雕亦為陽刻，自腰之上分為二層。上段刻釋迦降誕之圖。圖中描寫摩耶夫人攀着無憂樹，於右脇之下分娩菩薩之情形，旁一人捧着天繒以承之，其後更有二人合掌跪着，夫人之後又有一人作扶掖的樣子。

下段，於右方表現右手指天，左手指地的菩薩之相，左側作數頭之二龍王降於左右溫良的二水，菩薩浴於其中之圖等浮雕。其下有銘文及造像者之姓名，為陰刻。本像現歸日本團琢磨氏所藏。

石造釋迦三尊像（五三四年）——現為美國波士頓美術館所藏之本像，手法至為老熟，實可視為後魏之

代表傑作。此像是附於舟形背光之上，作成與圓雕幾乎近似的高肉雕，我們從那微笑的相貌及衣文，裝身具，左右菩薩之臺座等等上面，可以看出其技倆來。尤稱壯麗的，爲背光上部所雕刻的一龍、一寶瓶、八飛天像。那左右各四人合共八人的天女，各有各的自然的 Pose，均作奏樂供養之狀，其意匠，技法之精美，實足壓倒當代任何製作，特別是那天衣的自由手法，更覺精彩。

此外，如三尊佛的頭背後所施能顯出厚度之感的蓮華的手法，及其週緣所劃分的用以表示光輪的三圓線，實頗能表現出形與線所組



石造釋迦三尊像（圖八六）

（波士頓美術館藏）

合的美來。背光之後面，亦有陽刻的多數人物之供養圖，頗足珍玩。浮雕之下，有後魏孝武帝永熙三年之題銘。

嵩山少林寺三尊佛（五五七年）——河南省登封縣少林寺緊那羅殿所安置的石造三尊佛，讀其「大齊天保八年歲以丁丑十一月二十五日」之銘文，可以確實的知道爲北齊文宣帝之世的遺品。

此像亦是於舟形背光之上，刻出高肉雕之三尊佛立像。本尊高三尺四寸五分，保持着端正的 Pose，立於華

麗的蓮華臺座之上現出溫和的相貌。衣文的褶襞，完全繼承了北魏式作風。由其左右兩菩薩的手法上觀之，也能證明其爲北魏式，那日本飛鳥時代鳥佛師派的手法，便是摹倣於此的。

舟形背光的中央刻作蓮華，其周圍作草花文，更於外緣刻成火焰文，施有彩色，惟今已剝落，甚鮮潔的色彩已不能見到。

金銅菩薩立像——今爲日本東京美術學校所藏的金銅菩薩像，乃是長僅一尺四寸九分的小像。但其意匠手法等，尤其是那纖細的佩飾等點，實爲無與比儔的。



金銅菩薩立像（七八圖）

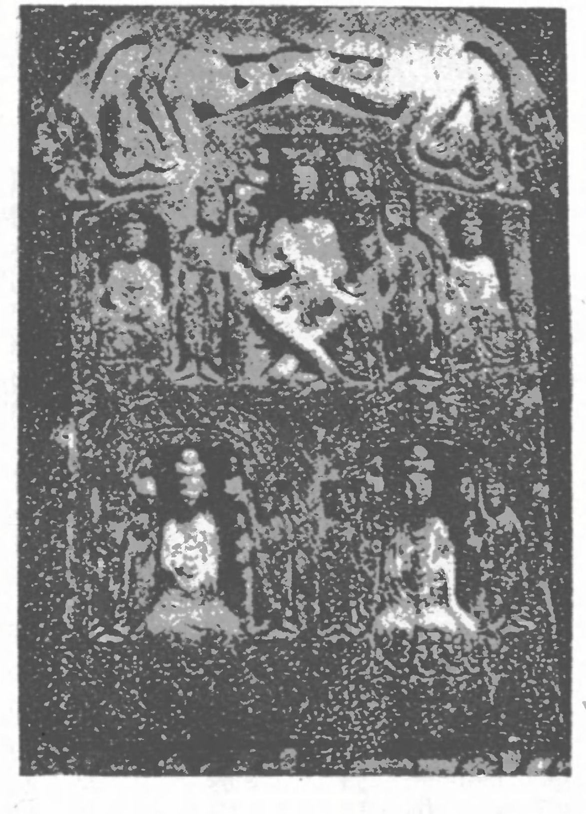
（東京美術學校藏）

製作年代難於確定，但由其寶冠的忍冬文雕飾及盛裝的佩飾等等上觀察之，當爲北魏時代之作。那目、鼻、口、唇所構成的相貌，衣文的左右均齊的褶襞等，均作出極銳的稜角，此實爲日本飛鳥時代之鳥佛師派手法之先驅，該國法隆寺金堂釋迦三尊佛極與此像相似。

石刻碑形造像（五四七年）——此碑像之碑頭，刻作螭首，意匠至爲珍奇。碑身四面均雕刻佛像，顯示出美麗而纖細的技法。

正面中央作佛龕，刻釋迦坐像，左右現出兩羅漢，四菩薩及二化佛，而於臺座之左右，運用特殊之意匠刻作獅子。更於其上部作五坐佛，其間現出化佛，螭首之中央五坐佛之上部，有二天像之浮雕。此外，又於釋迦佛之下，諸佛之間，及其他週緣等餘地，滿施佛，菩薩，飛天，蓮華，唐草等模樣之陰刻，頗覺纖麗。

其背面分爲二層。上層作三佛龕，中央大佛龕雕交脚彌勒像，左右爲四菩薩、飛天像，大龕兩旁設有小佛龕，作佛之坐像等雕刻。下部成左右兩龕，每龕設一坐佛、兩羅漢、兩菩薩、兩飛天。緣邊及其他空地，亦與正面同樣，滿施纖細的陰刻，優雅纖巧之至。



石刻碑形造像（圖八八）

（背　　面）

其左右兩側面，亦作有佛龕，而於其下部刻出銘文。文中記明此碑像成於西魏文帝大統十三年九月一日。

嵩山少林寺北齊碑像（五七〇——五七一）——此碑像石爲碑形造像

石中之最壯麗者，由其造像銘可以確定其爲北齊之世的產物。

其頭部作螭首，碑身之中央開鑿佛龕，刻出本尊釋迦如來坐像，左右現出兩羅漢、四菩薩，意匠均極佳。佛龕之上部，冠以蓮華拱，其左右作成特異的飛天、蛟龍等之浮雕。

佛像之方座下，現出蹲居以支持方座的奇異人物，更於中央雕刻香爐及左右兩獅子，兩側有仁王之雕刻。手法古拙，非常有趣。

碑陰，於螭首之額內，容納彌勒下生像，其下之碑身全面積，刻有造像銘及供養者之姓名。

南北朝時代之行像——自東晉時代依據西域之傳聞，創行了輕巧的鎚鍱像、夾苧漆像等行像之後，至後魏宣武帝景明之世，在洛陽益見盛行，每於名剎舉行行像之時，必由宮中派出一百名之近衛兵，護衛其行列。在許多街衢上行時，同時還要奏着絲竹，演着雜技，成行像之一大進行曲，以壯觀瞻而吸引觀衆，故其時萬家空巷，出拜行列，混雜之極，甚至有擠死人命之事發生。

其他之佛像——玆將現存國內及流入國外之重要遺品未能一一說明者，列舉其名及所藏者於下：

釋迦如來坐像（銅像）　淸端方舊藏

彌勒菩薩像（石造）　日本柴田極人藏

釋迦如來立像（高肉雕）　日本帝國大學文學部藏

彌勒菩薩像（石造）　日本細川護立藏

彌勒菩薩像（石造） 美國波士頓美術館藏

釋迦三尊像（石造） 浙江普陀山法雨寺藏

釋迦三尊像（石造） 日本佐藤功一藏

釋迦三尊像（石造） 日本反町茂作藏

（九）隋時代之雕刻——石窟佛像

雲岡石窟第三洞之本尊及其脇侍——大同雲岡之第三窟爲東部的大窟，也可說是全雲岡石窟羣之唯一大窟，惟其開鑿工程半途停頓，就現存的半成狀態觀之，窟已形成前後二室。前陣寬七十六尺，深二十一尺，從前室通過幅約一丈餘，壁厚約六尺的入口而達內陣。內陣廣達百五十四尺之大，深度似未達原有工程計劃之一半即告中止，現存之深爲五十餘尺。此窟開鑿之初，似擬在內陣中央作一長方形大塔婆，而於其四周雕造佛像。塔婆前面本有造三尊佛二龕之企圖，今僅完成西方一龕之大佛及西脇侍，餘者均未完成。

這本尊高度目測約三十七尺，脇侍目測約三十尺。此本尊爲倚像，望之頗有威嚴而又慈祥，樣式上可視爲屬於隋代的。眼極長，上瞼的線刻得極深，三日月形的眉宇間，顯現着何等的聰明。雄偉的鼻梁，薄薄的嘴唇，與那深沈的口角現出明哲的尊容。那黑石的紅彩與白毫今已失去，空無所有，然形像仍極神逸。

結着施無畏之印的印相，覆於兩肩之上的衣文的褶襞，那意匠、手法等極爲少見。背光差不多已破損得難於觸摸，惟化佛、飛天火燄之一部分尚能約略辨認得出。



（圖八九）　本尊釋迦如來大像

（雲岡第三窟）

脇侍菩薩之像，亦與本尊同樣顯現着丰麗，那頂上之寶冠，下垂的耳輪，益覺其有堂堂的風姿。

天龍山石窟第八洞菩薩及其羅漢像——本窟爲隋代之代表傑作，試觀前部東壁那碑形石刻的「開皇四年」（公元五八四年）之造像銘，便可明確的知道其製作年代。

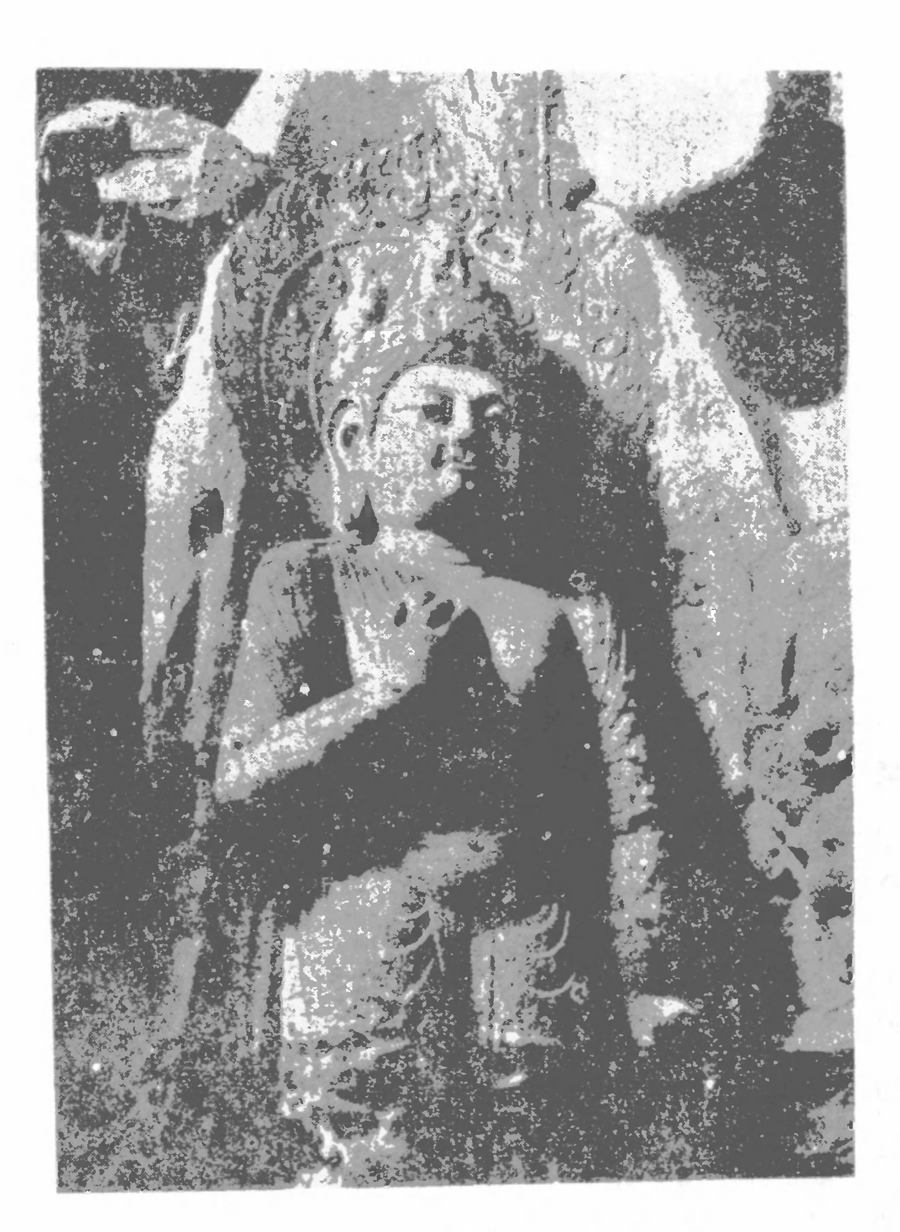
那前廊與內陣之間的入口左右的仁王像，那內陣中央塔形壁體的四面及窟之左、右、後三壁間所設佛龕中安置着的佛像，以及左右壁面所刻兩羅漢、兩菩薩像等等，觀其手法，均屬於隋代，實頗有優雅之趣。內陣之大，幅約四密達半，深約四・三密達。

天龍山石窟第十六洞西壁之本尊釋迦如來——此窟，必須攀登二十餘尺之極度危險的斷崖，遂能達到。此爲寬約十尺，進深十尺之方形窟，東、西、北三面約設有壁龕，各刻本尊、兩羅漢、兩菩薩，天井現出蓮華，於其週緣配以草花文樣。

那西壁佛龕之構成，是於上部作蓮華拱，而於兩端刻以龍形，其下承以蓮華頭的八角柱。

其中之本尊釋迦如來坐像，是採用端嚴的手法。觀其衣文的褶襞，非常遒勁，蓮座亦頗美，左右對稱的兩菩薩、兩羅漢像亦佳，立於由地下拔出的蓮華之上，姿態自然，相貌端莊。本尊之背光的緣邊，施以火燄形的唐草紋樣，頗爲特色。

寶山靈泉寺大住聖窟盧舍那佛（五八九年）——河南省安陽縣寶山之古刹靈泉寺，那兒的山分爲南北兩峯，其崖壁間有大留聖窟、大住聖窟，又有七俗稱爲硃砂洞、響堂洞兩窟。大住聖窟係隋之開皇九年（公元五八九年）所開



（圖九〇）　脇侍菩薩立像

（雲岡第三窟）

（圖一九一） 本尊釋迦如來及兩菩薩兩羅漢像

（天龍山第十六窟西壁）

鑿。

此窟爲方形，深廣各一丈許。東、西、北三面各有本尊坐像及兩脇侍立像之雕刻。西壁爲本尊阿彌陀佛；東壁爲本尊彌勒，右脇安置菩薩，左脇安置羅漢；北方正中爲本尊盧舍那佛，右脇作菩薩，左脇則爲羅漢像。

細察此北壁的本尊之容姿，座爲方座，衣裾垂於前面，右手執着衣角，左手安放膝上。衣文之褶襞，表現出非常流暢的線，頗能收到美之效果。

此窟的四隅現出柱形，於其面上刻作七佛、三十五佛等之小坐像，又於其上部作蓮華及飛天之浮雕，以承托窟頂天井。

窟之入口處左右，現出那羅延神王、迦毘羅神王等之薄肉雕。頭戴寶冠，身着胸甲，左右兩手持三叉戟及劍，儀容豐滿，美髯長垂，神態實雄威莊嚴之至。

（十）隋時代之雕刻——其他佛像

南北朝末期因屢遭滅法，佛教藝術受了重大之傷害，及至隋文帝統一海內，文化始大進展，佛教亦告復興。當



（圖九二）　石造菩薩立像

（庫魯耶殿美術館藏）

其卽位之初（開皇元年公元五八一年），卽發詔修復佛寺，聽民出家，賦錢寫佛書，造佛像，盛極一時。自開皇元年至仁壽末年，金、銀、檀香、夾苧、石等之像，開眼者大小達十萬六千五百八十軀，故像之被修治者達百五十萬八千九百四十軀。除此等造像補修之舉外，又爲使民間信佛普及計，每戶均備經像，並於天下諸州各建舍利塔。此外，如山東濟南之千佛山、佛峪，益都之雲門山、駝山，東平之白佛山，長淸肥城間之五峯山，河北磁縣之南響堂山，河南安陽之萬佛溝，以及洛

陽龍山等窟，均有當營造之龕像。

文帝之皇后獨孤氏爲乃父建立趙景公寺，造銀像六百軀；其後至煬帝，又鑄造三千八百五十軀新像，修治十萬一千軀之故像。在這二三十年間，修造了這許多佛像，過去滅法的慘迹，始告回復。

其他如禮部尙書張穎之捨私宅改爲佛寺而造十萬軀之金銅像；天臺智者大師一生之間造像達八十萬軀。一時佛教之隆盛，是如此驚人，從這裏也可以想見當時美術之迅速的進境。

石造菩薩立像（五八一年）——這被美國庫魯郎脫美術館所占有的石造菩薩立像，乃是以具有纖細之美的寶冠，佩飾著稱的壯麗石像。

全體之權衡似覺稍低，可是全身施有裝飾品，加之技巧至爲細密，便掩飾過了這缺陷。那豐圓的面相，與那重



木雕觀世音菩薩立像（圖九三）

頣的頸邊等，好似北魏式與中印度之匋多式的折衷了的一種新樣式。

木雕觀世音菩薩立像——木雕等身大的本像，觀其手法、樣式，亦可斷定其爲隋代之作。衣文、裝飾物、體軀的權衡等，與那細腰的蓮座相配，實爲最能令形態上收得好果的木像。

特別是那從右臂掛下而保留於左手再向左右長垂的天衣，更能收特殊的效果，既增加了像之安定力量，又和緩了細長的像身使不覺其過長。意匠之妙，於此已可窺見，更不消論那寶冠、佩飾及其儀容姿態之美了。當代之木雕，傳至現代仍能保存而無絲毫損傷，實爲大可珍寶的。

雕刻的遺品、遺構：

金銅板押出轉法輪釋迦如來像　日本細川護立藏

龍藏寺碑　河南省正定縣

四十八體佛銅像　日本法隆寺

（十一）兩晉、南北朝時代佛教以外之雕刻——宮苑裝飾

兩晉、南北朝時代之佛教雕刻，是如此發達着，但佛像之外，宮苑陵墓及其他裝飾性質的雕刻，製作亦極多，雖不及佛教雕刻那般隆盛，可是比之過去時代則無遜色，祇因遺物無存，加之佛教雕刻過於發達，致被其所掩而不爲人所注意而已。

稽之史册，晉代之宮苑建築的裝飾雕刻，以後趙天王石虎（東晉成帝咸康元年至穆帝永和四年，公元三三五至三四八年）之世爲最盛。這字

季龍的後自稱皇帝的石虎，是一位享樂的君王，當其僭位之日，役使民衆動至數十萬人，獵車千乘，養獸萬里，奪人妻女無算，其威福可想而知。趙之營造鄴宮，是始於石勒建平二年（東晉成帝成和六年公元三三一年）至石虎之世，更大事增華，續有建造。單就其裝飾雕刻方面講，如太極殿前所起之樓，柱楹皆雕鏤作隱起之龍鳳百獸；芳塵臺上造有銅龍；鳳凰門之層觀，置塗金的銅鳳二，高達丈六尺，舒翼作飛勢；建春門之石橋，柱面悉鏤雲紋，矩上則作蟠螭之浮雕；建武十三年（東晉永和三年公元三四七年）於鄴中所築華林園中千金堤上作兩銅龍，相向吐水，以注天泉；……此爲其昭著者。惟製作雖多，類都沿襲漢、魏舊法，並無何種新制可言。

北方五胡十六國中，以夏之赫連勃勃（東晉義熙三年至宋元嘉元年，即後魏天賜四年至始光元年，公元四〇七至四二四年）之世，對於宮苑裝飾爲最注意。我們所知者，如造龍雀大鐶之劍，鑄大鼓及飛廉、翁仲、銅駝、龍虎等，均以黃金爲飾而列於宮殿之前。製品至爲精美，蓋其將作大匠叱於阿利督工極爲嚴厲所致。

後魏文成帝（南宋元嘉二十九年至泰始元年公元四五二至四六五年）之方山（大同）壽陵造永固石室，用文石、青石、黑石作柱楹欄階，其上均施浮雕，壁面亦刻忠孝事蹟；宮城內之皇信堂，亦於四壁雕作古聖忠臣烈士之容。宣武帝（南齊永元二年至梁天監十四年公元五〇〇至九一五年）之世，瑤光寺之九龍，神虎門之雲龍風虎等之雕飾，均爲著名之史蹟。現在雖無遺蹟殘存不明其眞相，然從雲岡、龍門等石窟之浮雕推想之，製作之精巧定較漢代石室、石闕之畫象石爲進步，是可以無疑的。

此時以雕刻名世的，在後魏有蔣少遊、郭善明、侯文和、柳儉、閔文和（史作關文備）、郭道安（史作郭興）等，在南宋則有大藝術家戴逵之子戴顒。蔣少遊爲孝文帝之世的將作大匠，除長於書畫之外，又以機巧的雕刻大崇恩賜。戴顒善丹青，同

時又長於雕鑄，惟因崇拜釋氏，故製作以佛像為多。

梁安成康王墓石獅——南朝佛教雕刻遺物，現世極少，所幸佛教以外之雕刻物，尚有一二遺存，足彌補了這缺憾，南方刻雕藝術發達到何程度，全賴此證明其真相。梁安成康王蕭秀薨於武帝大通二年（公元五二八年）其墓在今江蘇南京近郊上元縣舊治之甘家巷。其墓前神道旁有石柱與石獅，非常奇偉。那石獅高九尺五寸，自前足至尾端，長度約十一尺二寸，全體用整塊大石雕刻而成。頭頸稍作仰勢，由張開的大口中吐出着舌頭。胸部挺出於外，前腳支持着前半身體重，肩部生有翼，後腳、臀部有唐草文雕刻。全體形態完整，製作時能握住物象之大輪廓而不為細部所囿，故頗能表現其雄偉的精神，而形成一種強有力的規模。其手法與樣式，不特與漢代石獅異趣，即與當時北朝的製作，亦不相類。

梁安成康王墓石獅（圖九四）

（江蘇上元縣甘家巷）

雕刻的遺品：

六朝石獅子　日本東京帝國大學考古學研究室所藏

石獅　江蘇太倉集古館藏

梁安成康王蕭秀墓神道石柱　南京上元舊治甘家巷

梁安成康王碑　同

梁侍中蕭景墓神道石柱　南京上元舊治花林村

梁始興忠武王蕭儋墓碑　同

臨川靖惠王蕭宏墓石柱石獅　同

本時代之建築

（一）佛教建築概說

中國建築，在漢代以前，以宮苑爲中心；入於六朝，佛教擡頭，建築與雕刻一般以佛教的爲中心了。漢明帝之建立白馬寺（公元六八年）爲中國佛教建築之濫觴，同時也爲中國建築史劃一新時代。其後孫吳立建初寺，此爲南方佛教建築之起點。然而那時伽藍還不大盛行，至晉末南北朝之初，如後秦以鳩摩羅什爲國師，奉佛教爲國教之後，帝王倡於前，民衆應於後，王后好建功德，士夫多喜捨宅，以祈福佑，於是伽藍之營造，窟院的開鑿，均像雨後的春筍一般遍建於各地了。自漢末至晉永嘉年間爲止，總計有佛寺四十二所，但至後魏孝文帝太和十八年（公元四九四年）遷都洛陽之後，單在京城內便有大小一千餘佛寺。當時宗教建築始達最盛時代。

當代伽藍之代表建築，最初當推獻文帝皇興元年（公元四六七年）因孝文帝之誕生而於首都恆安（今之大同）北臺創建之永寧寺，此寺中有七級浮圖，高達三百餘尺，其宏壯在當代被稱爲天下第一。同時又建造一天宮寺，寺內鑄有用銅

十萬，金六百斤，高達四丈二尺之釋迦大像，並有一石造的三級浮圖。

最稱空前絕後的驚人建築，爲孝明帝熙平元年靈太后胡氏所建立的洛陽宮前閶闔門南一里處之永寧寺及其九級浮圖。統計南北兩朝之寺塔，在當時不下數萬區，但規模之偉大富麗，實無有過於此者。魏撫軍府司馬楊衒之所撰洛陽伽藍記對於此寺塔敍述至詳：

「……中有九層浮圖一所，架木爲之，舉高九十丈，有刹復高十丈，合去地一千尺。去京師百里，已遙見之。初掘基至黃泉下，得金象三千軀，太后以爲倍法之徵，是以營建過度也。刹上有金寶瓶，容二十五石，寶瓶下有承露金盤三十重，周匝皆垂金鐸。復有鐵鎖四道，引刹向浮圖四角鎖上，亦有金鐸，鐸大小如一石甕子。浮圖有九級，角角皆懸金鐸，合上下有一百二十鐸。浮圖有四面，面有三戶六窗，戶皆朱漆，扉上有五行金釘，合有五千四百枚。復有金環鋪首，布殫土木之功，窮造形之巧，佛事精妙，不可思議。繡柱金鋪，駭人心目。至於高風永夜，寶鐸和鳴，鏗鏘之聲，聞及十餘里。

「浮圖北有佛殿一所，形如太極，殿中有丈八金象一軀，中長金像十軀，繡珠像三軀，織成像五軀，作功奇巧，冠於當世。僧房樓觀，一千餘閒。雕梁粉壁，青瑣綺疏，難得而言。……

「寺院牆皆施短椽，以瓦覆之，若今宮牆也。四面各一門，南門樓三重，通三道，去地二十丈，形製似今端門。以雲氣畫彩仙靈綺圜，青鏁□。赫麗華拱門有四力士，四獅子，飾以金銀，加以珠玉，莊嚴煥炳，世所未聞。東西兩門，皆亦如之。所可異者，惟樓二重，北門一道不施屋，似烏頭門。……」

這冠絕宇內的寺塔，當時自天竺來的達磨亦云非特西域諸國所無，極佛境界亦未有此。惜至孝武帝永熙三年二月（公元五三四年）浮圖災，相傳火經三月不滅，周年猶有煙氣，壽命竟不到二十年。

他如山東歷城（濟南）神通寺之四門塔，後述之嵩岳寺十五層塼塔等，亦爲當時著名之建築。此外，南朝劉宋時代臨川王義慶於羅公洲（在松滋縣東丘家湖）所立之一柱觀，建築構造頗爲特別，此觀甚大，惟有一柱，揭焉中峙，衆梁共之，實爲大可注意之建築，不過此爲道教的而非佛教的。

隋文帝篤信佛教，當其即位後，即詔修寺院，聽民出家、寫經、造像、建寺起塔，盛極一時。此時期塔婆之興造，其數最多。按中國造塔之嚆矢，始於漢明帝崩後陵上所起之祇洹，自後民間冢上亦有作浮圖者，西晉之會稽鄮縣塔，東晉之金陵長干塔，此爲中國初期之浮圖。至北魏皇興以後，始有恆安、洛陽兩永寧寺之宏麗浮圖產出。但此時尚無何種發達之象，直至隋文帝仁壽元年（公元六〇一年）詔遣沙門三十人，各附侍者二人，散官一人，薰陸香一百二十斤，馬五匹，於各道建舍利，於諸州起塔，已經有佛寺之處使依山以造塔，無佛寺之地則擇州內清靜之所以建立浮圖，於是塔之營造，遂呈空前絕後之觀。當時依命所建者，本限於三十州，實際建造數達五十一州。現存遺構，尚有後述數處。

（二）佛教建築代表遺構

嵩嶽寺十二角十五層塼塔（五二三年）——中國五嶽之一的河南嵩山，其西麓有古刹名嵩嶽寺。其地原爲北魏宣武帝之離宮，孝明帝之正光四年（公元五二三年）始改爲寺院，加造堂塔伽藍，其塼塔至今尚保存完好。

塔形作十二角之平面，塔身分十二層高聳雲霄，與其細部之建築的手法等，實爲唐宋以後塔形的模範。這中



嵩嶽寺十二角十五層磚塔（圖九五）
（河南嵩山西麓）

國最古的磚塔，造北魏時代之遺構的宏麗風姿，經千數百年而至今代，依舊仍能寂然的聳立於此地上，實爲最足使吾人珍惜的事。

塔之下部設有四面開着入口的基壇，於其上築初層塔身。初層各隅，均立有六角形的傘蓋似的東西。四面入口的上部設有蓮華拱，拱之頂點施以一種三葉飾，拱內壁面開長方形之窗。其他如板壁上所飾獅子像，奇異的窗，蛇腹之上的女牆樣裝飾等等，其意匠之巧妙，是他處所難於見到的。

第二層以上，每層之高度，隨層數而漸低，塔身愈高愈低減，塔蓋的開張之程度，亦隨之而減殺，頂上戴有相輪。其本體之形態，就與礮彈的輪廓相仿，頗具美感。

全體各部，尚無大缺損。築造當初壁面或許塗有漆灰，但今已差不多完全剝落了。

北平天寧寺八角十三層磚塔（六〇〇年代）——此爲隋代的佛教遺蹟，在今河北北平城西天寧寺內，全部爲甎造。內部完全填實，頂巔有相輪。外部雖已經後世改修，然其大體的形狀與性質尚存有隋代的遺意。

其他現存浮屠之遺構，重要者猶有下數種：

神通寺四門塔　山東濟南

雲崗第二窟內三層塔　山西大同

雲崗塔洞內五層塔　山西大同

（以上均屬南北朝）

龍藏寺塔　河北正定

福勝寺舍利塔　山東益都

興國寺舍利塔　陝西大荔

淨明寺舍利塔　山西太原

智果寺舍利塔　河北平山縣西北王母山

（以上均屬隋代）

（三）佛教以外之建築

佛教以外的兩晉、南北朝、隋之建築，重要遺構幾無遺存，故吾人止能於文獻中求之。

南北朝時代宮苑雖屢有興築，然無何稀特殊表現。當時宮室均極富麗雄壯，吾人雖不得其詳，然單就北齊文宣帝天保七年（五五六年）之發丁匠三十餘萬大治三臺宮殿及北周武帝建德六年（五七七年）之毀其宮室之壯麗者兩事徵之，即可瞭然。南朝之末陳後主至德二年（五八四年）起造臨春、結綺、望仙三閣（在南京上元舊治東北臺城）各高數十丈，連延數十間，均以沉檀造成，金玉珠翠爲飾，珠簾寶帳，服玩瑰麗，爲過去所未有，其下更積石爲山，引水成池，雜植花卉，那有名的臨春樂及玉樹後庭花等曲都是因此產生的，其建築之富麗更不難

想見了。

宮殿之外的建築，可言者決惟踵接先秦之偉業而續造的長城了。後魏明元帝於泰常八年（四二三年）築長城，自赤城至五原長二千餘里；太武帝太平眞君七年（四四六年）所築者，起自上谷西至河，廣袤達千里；東魏孝靜帝武定元年（五四三年）又築長城於肆州，北齊文宣帝天保三年（五五二年）七年（五五六年）更相繼增築三千里。這雖然是沿襲古代形式與方法而建造的東西，不足稱述，可是那巨大的工程，實大有助長這世界罕見的長城之壯觀的。

長城之增築，入隋仍未終斷，文帝開皇元年（五八一年）及五年前後增築，東距河西至綏州，綿歷七百里。煬帝大業三年（六〇七年）發丁男百餘萬，所築東至紫河，西距榆林。隋年代雖短，宮殿建造卻極興旺，三十餘年間幾年年在大興土木。昭著之史蹟，如十三年興建十五年竣工的仁壽宮（五九三至五九五年）（在今陝西麟遊縣天台山）十八年自京師至仁壽宮道中置行宮十二所。及至與藝術至有關係的煬帝出，興築更繁。當其卽位之初，卽詔尚書令經營東京，役丁二百萬人，敕將作大匠宇文愷及內史舍人封德彝等造築顯仁宮（在今河南宜陽縣西南）發江嶺之奇材異石，求海內嘉木異草珍禽奇獸，輸之洛陽，以實苑囿；又自長安至江都置離宮四十餘所，更經營周二百里的西苑（在今洛陽縣西）其內爲海，周十餘里，爲蓬萊、方丈、瀛洲（卽三神山）諸山，高百餘尺，臺觀宮殿，羅絡山上；海北有渠，縈紆注海，內緣渠作十六院，門皆臨渠，窮極華麗；又命尚書右丞皇甫議發丁百萬，開通濟渠，引汴水入泗，以達於淮；又發民十萬開邗溝入江濤，廣四十步，傍築御道，樹以柳。大業三年又營晉陽宮，十二年更作毗陵宮。凡此種種都足見煬帝

藝術思想之豐富，彼欲實現其藝術的生活，不惜奴役黔首，用空國帑，其所努力的建設，對於各種藝術的發展上是有絕大的貢獻的。

煬帝時代宮苑建築中之最爲後人所稱述的，不是前述的宮室而是浙人項昇所設計的迷樓（故址在今江蘇揚州縣治西北七里）此樓雖經唐太宗毀去，然吾人就唐韓偓所作迷樓記中描寫的情景觀之，略可想見其壯麗奇巧之一斑，那所謂「樓閣高下，軒窗掩映，幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬，回環四合，曲屋自通，千門萬戶，上下金碧；金虬伏於棟下，玉獸蹲於戶傍，壁砌生光，瑣窗射日」之言，雖爲小說家的口脗，可是多少總含有眞相的成分的。

第十二章　中國文化灌輸期中日本美術之曙光

（神武天皇至推古天皇）——（紀元前六六〇年——公元六二八年）

時代與藝術概說

（一）時代之大勢

敍述至此，蠻荒的島國始漸於東亞美術史舞臺上現出其原始的顏面。

日本神武天皇（東周惠王十七年紀元前六六〇年）以前，即所謂神代，其歷史多荒謬無稽，姑讓考古學家去探求，在美術史上可置之史前之時代。自神武天皇迄推古天皇末年（唐太宗貞觀二年公元六二八年）這千二百數十年間爲野蠻的時代，文化殆屬草昧，在美術上可稱原始時代。

本時代之初期，無足道者，人類學上的遺物與考古學上的遺物雖多，然無確實的文獻可徵。相傳神武天皇即位於大和之橿原宮時，已知祭祀諸神。秦始皇帝因信東海有神仙所居蓬萊、方丈、瀛洲三神山，乃於二十八年（紀元前二一九年）遣方士徐福（字君房）攜童男女各三千人乘樓船渡海以尋祖洲不死之藥一事，是在該國第七代孝靈天皇七十二年，徐福等所抵地點爲熊野浦（今該地附近新宮町地方尙存其墓）一去未返。和歌山縣今尙有其嫡裔。徐福去時並攜帶五穀種子及百工器具等物。是爲我國人東渡日本之嚆矢，亦即中國文化輸入日本之始。

這獨處於東海荒島之蠻民，開始與大陸相接觸，是在該國崇神天皇六十四年（漢元帝竟寧元年紀元前三三年）任那（今朝鮮慶尚道）之入貢於日，其後，垂神天皇八十六年即我後漢光武中元二年春正月始遣使奉獻於漢，當時中夏都稱之爲東夷倭奴國，是爲倭奴與中國交通之始。我三國時代曹魏遣建中校尉梯儁等奉詔書印綬入島之時，遂稱其中最大的邪馬臺國爲大倭國，並詔拜其大女酋長卑彌呼即唐時日人追諡爲神功皇后的氣長足姬爲親魏倭王，是爲倭王受中國封號之始。這神功皇后居攝之世，（東漢獻帝建安六年至晉武帝泰始五年（紀元前二〇一至二六九年））其新羅之征伐（公元二〇一年）帶走不少寶器及圖書，並徵縞師金帛八十艘，爲歲貢常額，所以此次戰爭在武功上戰勝了新羅，同時文化方面亦惠益不少。自此以後，往來於朝鮮半島，大陸的薰風遂吹向蠻荒島國，建築、工藝、佛法、數學均於此時輸入，藝術始漸萌芽於日本、當時高麗、百濟望風來附，第十五代應神天皇時，百濟國王子阿直歧東渡，（晉武帝太康五年公元二八四年）貢縫衣工女，事見應神紀；次年，百濟碩儒王仁往傳儒教，日本始知有文字，而論語、千字文，亦於此時傳入，諸皇子如菟道稚郎子等均從其學經典，儒教亦自此創始。

應神天皇（晉武帝泰始六年至懷帝永嘉六年（公元二七〇至三一二年））時代，因得到了大陸文化的滋養之故，始漸有文化，至第二十一代雄略天皇（劉宋孝武帝大明元年至齊高帝建元元年（四五七至四七九年））之世，繪畫、建築、裝飾、陶器等之技術，漸見進步，吾人所知之名有畫部因斯羅我，陶部高貴，鞍部堅貴，錦部定安那錦等。文學萌芽於應神天皇，漢文傳入之後，但極幼稚，除作歌及祝詞外，無他用處。歌多敍情詩，多詠露骨的男女間之戀愛故事；祝詞專供祭神時朗讀。內容雖重節調，然難免單調與粗野。

（二）佛教之輸入及其影響

佛教亦是在應神天皇之世由中國傳入朝鮮，初入高麗，次流行百濟，後傳至新羅而入任那，至第二十六代繼體天皇（梁武帝天監六年至中大通五年（五〇七至五三三年））時中國南梁人司馬達東渡結草堂而禮拜佛像，佛教始傳入日本，其後數代輸入漸盛，百濟之聖明王所贈金銅釋迦佛一軀及幡蓋經論等，是欽明天皇十三年（梁元帝承聖元年（五五二年））冬十月的事，故普通多視此年爲佛教正式傳入之年，史家區分時代有以此爲界限者。

此佛教的輸入，大大的促進了日本當代文化、美術諸方面之進展，甚至政治上亦大受其影響。當百濟獻此佛像後，欽明天皇以問羣臣，蘇我稻目云可禮拜之，物部尾輿、中臣鎌子則云不可，因是發生崇佛、排佛二派，朝臣間每相反目。但欽明天皇之後，經敏達天皇而至用明天皇之皇子聖德太子（五七九——六二一年）卻尊崇佛教至篤，經崇峻天皇而至推古女帝（隋文帝開皇十三年至唐太宗貞觀二年（五九三至六二八年））即位，由太子攝政元年即勅建攝津四天王寺，二年定憲法十七條，其第二條目中有「篤敬三寶」之句，於此可明瞭當時佛教已加入政治中，由昔日祭政一致而變爲政教一致了。因此當時崇佛派蘇我氏在朝廷頗得勢，抑壓排佛派極爲橫暴，甚至有弑山背王之事。

當時盛行建立佛寺，佛教至爲興隆，同時亦開了佛教藝術興隆之源流，而所以能造成此盛況者，全賴聖德太子之偉力。太子幼時聰明過於常人，參與帝政時，施行新政，努力諸種建設，如改朝禮，用曆日，編訂律法，建築大道，分冠位十二階，定憲法十七條，以及編天皇記，國記等；推古天皇十五年，即我隋煬帝大業三年（六〇七年）他派使者小野妹子來中國通好，並遣學生高向玄理、南淵請安等八人留學中國，是爲直接與中國交通之始，同時亦即日本第一次派海外留學生。當時國人受聘而往者，有斐世淸。自此以後，日本與我國交通漸漸頻繁，常遣使者來中國

求各種工藝的技師，其藝術、天文、地理、佛教等，由是始漸完備。當時高句麗高僧惠慈、百濟高僧惠聰相繼到日，太子即師事惠慈，盡力弘布佛法。日本當時之文化及佛教藝術之養料，初則間接向百濟國吸取，後則直接向隋吸取。而開創此古代文化及佛教藝術的大恩人，則為聖德太子。其後飛鳥奈良各時代文化藝術燦然大備，實即發端於推古朝聖德太子攝政之世。

本時代之繪畫

（一）本時代繪畫概觀

本時代前期尚無所謂繪畫，直至後期初頭始有繪畫之事，惟尚未得獨立地位，至本時代末推古朝遂有繪畫可言，雖然尚極幼稚古拙。

雄略天皇七年（劉宋孝武帝大明七年 公元四六三年）百濟國畫工因斯羅我到了日本；崇峻天皇元年（陳後主禎明二年 五八八年）百濟又有沙門及畫工白加東渡，此實為日本繪畫之濫觴。畫部因斯羅我之子孫，繼其父祖之業，世稱之曰『河內畫師』。惟其所繪遺物極少，類多為施於器物建築——如甲、鏡、銅鐸及古墳石槨內部，陶棺外部等上的裝飾紋樣。其紋樣，石槨多作幾何學的，陶棺多為人物及馬，甲上多描鳥獸，鏡則描人物、神獸，銅鐸則作龜及蜻蛉之類。石槨紋樣用朱，其他則用彩色，形態幼稚，略有飄逸之趣。

其後，至推古女帝之世，聖德太子大大的興隆佛教，繪畫始漸獨立。太子於帝之十二年（隋文帝仁壽四年 六〇四年）為欲

繪飾諸寺佛像，特設黃文畫師，山背畫師，簀秦畫師，河內畫師，楢原畫師等職名，並免戶課以獎勵之。此外，自三韓及中國去的畫工，亦頗有數人。推古帝十八年高麗之僧曇徵東渡，住於法隆寺，嘗作彩色畫。太子於推古二十九年（唐高祖武德四年六二一年）二月薨去時，從妃橘大女郎之請所敕作之有名的天壽國曼荼羅（當作无量壽國曼荼羅日本自古誤作「天壽國」）這太子往生无量壽國之狀的想像圖，便是命東漢末賢，高麗加西溢及漢奴加己利三人所畫的。

總之，本時代木藝術漸見發達，惟繪畫大半屬建築、雕刻及工藝品之裝飾，純粹的繪畫殊少。又因遺物罕見之故，其特色極難明瞭。種類以關於佛教的爲主，其手法至爲幼稚，表現亦極古拙。

（二）繪畫主要遺物

當代遺物甚鮮，獨立的純粹的繪畫尤少。前述天壽國曼荼羅，其二尺八寸四方之殘片，今尙珍藏於大和國中宮寺，此雖是一種繡帳，然其題材構圖頗可充吾人考察當時繪畫之參考品。當代最著名最重要之繪畫遺物，計有下述的二種，均在法隆寺。

法隆寺金堂玉蟲廚子之畫——這安置於金堂的玉蟲廚子，其繪畫計可分爲上下兩部，上部在廚子之宮殿的扉上，下部在須彌座之四面，均以密陀僧作畫，故日本名之曰『密陀繪』。

宮殿正面的雙扉繪二天王，左右側面之扉則作四菩薩，背面之壁間，描出多寶塔。須彌座之正面，作摩訶薩埵王子之舍利供養圖，左側面畫金光明經捨身品之投身飼虎之圖，右側面則作涅槃經聖行品之大仙人施身聞偈之本生事，背面則畫須彌寶山之圖。二天及菩薩多爲立像，其面相比較的溫和，姿勢亦頗優雅，與當時之雕刻異趣。

多寶塔與舍利供養兩圖，構圖簡單，筆力極強。捨身飼虎及施身聞偈兩圖，各按經文內容而描寫，手法古拙，有飄逸之趣，人物木石全局時間的描寫，與日本後世之繪卷物為同一意匠，而其山石配景樹竹布置等，頗能令吾人作南北朝山水畫之聯想。



（圖九六）玉蟲廚子投身飼虎圖

法隆寺金堂天蓋之天人——此圖在法隆寺金堂西間之天蓋上，卽彌陀三尊像之上。恐爲天蓋之一種裝飾，或者是遊戲之作也未可知。大致爲推古時代之作。

（圖九七）玉蟲廚子菩薩圖

此圖用極細的線描成，天人之圓圓的顏面及長長的耳朵，與當書止利佛師派的雕刻全異。那衣緣的線及衣端的一種忍冬文樣，都爲當代之特色。其描法，明白的可以認出有我國魏、齊之面影。

本時代之雕刻

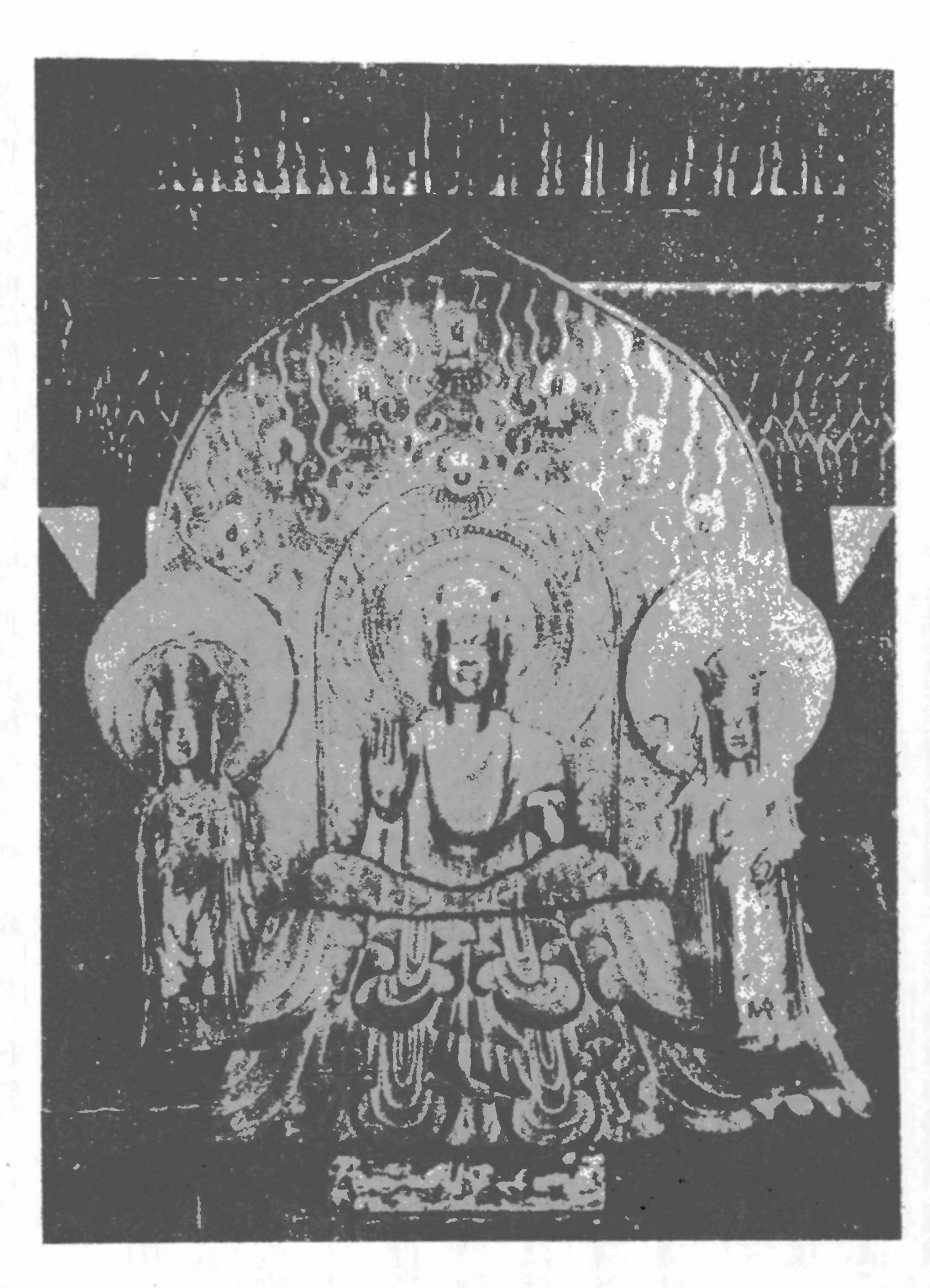
（一）本時代雕刻概觀

日本古代雕刻發達情形，與繪畫略同。即本時代初期無所謂雕刻，直至垂仁天皇（漢成帝建始四年至東漢明帝永平十三年（紀元前二九至公元七〇年））之世，始禁殉死惡習而作土偶等埴輪以代之。此埴輪多繞立於墳墓封土之周圍，高約二尺內外，爲赤褐色之素燒物，形以圓筒形爲多，除人形外，有作動物、器具者。其性質與我國夏、商、周時代之塗車、芻靈及春秋以後所與明器及俑，似無大出入，惟其製作之精與制度之備，遠不及我國十一。其是否爲摹學我國明器之制，今姑置之不論。今就其遺品觀之，全體形態不整，面相表情亦極幼稚，手法遠不如無錫惠山特產之玩具泥人兒。雖然如此說，苟欲考察日本古代圓雕造像之原始技法，此實爲唯一參考品，如欲研究該國古代風俗及其生活狀況，此亦爲貴重資料。

石人、石馬，大致亦創始於垂仁天皇之世，多樹立於墳墓之外部，想亦爲摹倣我國陵墓之儀飾者。比埴輪爲大，約四尺內外。於圓體或扁平體的岩石上，作出人馬大體的輪廓，衣服，面相均極簡單，幾只能判出顏面手法較埴輪更爲原始。埴輪遺品，近在大和、武藏、上野、下野等東國古墳中出土不少，石人石馬多發見於福岡縣。

本時代後期隨了佛教的輸入，佛教的雕刻同繪畫一般漸見盛行，純粹的美術雕刻實自此始。繼體天皇十六年（南梁武帝普通三年五二二年）我國南梁名匠司馬達（日名司馬達止或達等）東渡，結草堂於大和國高市郡坂田原，禮拜佛像，是爲佛教傳入日本之始，同時亦即文獻中佛像雕刻的最初記錄。欽明天皇十三年（梁元帝承聖元年五五二年）冬十月百濟獻給釋迦金銅像幡蓋、經論之後，二十九年（陳廢帝光大二年五六八年）茅渟海流來樟木，帝即以之刻佛像二軀；敏達天皇六年（陳宣帝太建九年五七七年）百濟僧尼造寺工及造佛工大批技術人員到日；十三年（陳後主至德二年五八四年）鹿深臣由百濟齎彌勒石像歸國；用明天皇二年（陳後主禎明元年即隋文帝開皇七年五八七年）司馬達之子多須奈造丈六佛像及脇侍，安置於大和之南淵；推古天皇聖德太子興建佛寺之時，當代雕刻大家司馬達之孫佛師鞍作止利出世，推古十四年（隋煬帝大業二年六〇六年）一說十三年鑄法興寺金堂之丈六釋迦像，三十一年（唐高祖武德六年六二三年）太子薨後，爲鑄法隆寺金堂之釋迦三尊像。是爲日本造像之起源。而開創此佛像雕刻之偉業的，全賴有由中國及百濟所輸入的經論，佛像藍本，及渡往的名匠、佛工。

被日本同化的華僑司馬達一家，都是佛教的信徒，其子孫都成爲日本雕刻大家，而孫止利尤爲偉大，居河內國澁川郡鞍作村，受推古帝之勅令造多數佛像，賜以位階食田。其作風頗能傳祖國北魏式的面影，其第一特色是在肢體之權衡上，頭部及手足比較的大，腰細，體極纖長；其次是面相，形式上的細長，與神情上的柔和，頗能使寫實與理想一致；衣文尤爲特色，褶多作有規則的線，概爲左右對稱，此點與希臘雕刻之初期所謂 Archaic 時代的形式有些相似；坐像的衣裳多掩蔽了臺座全部，而附以極繁瑣的波紋，法隆寺釋迦三尊坐像爲其好例；立像衣服的下部長多達踵，夢殿救世觀世音像爲其例。凡此種種特徵，均與北魏大同第三種樣式最相近似，無論誰一見即

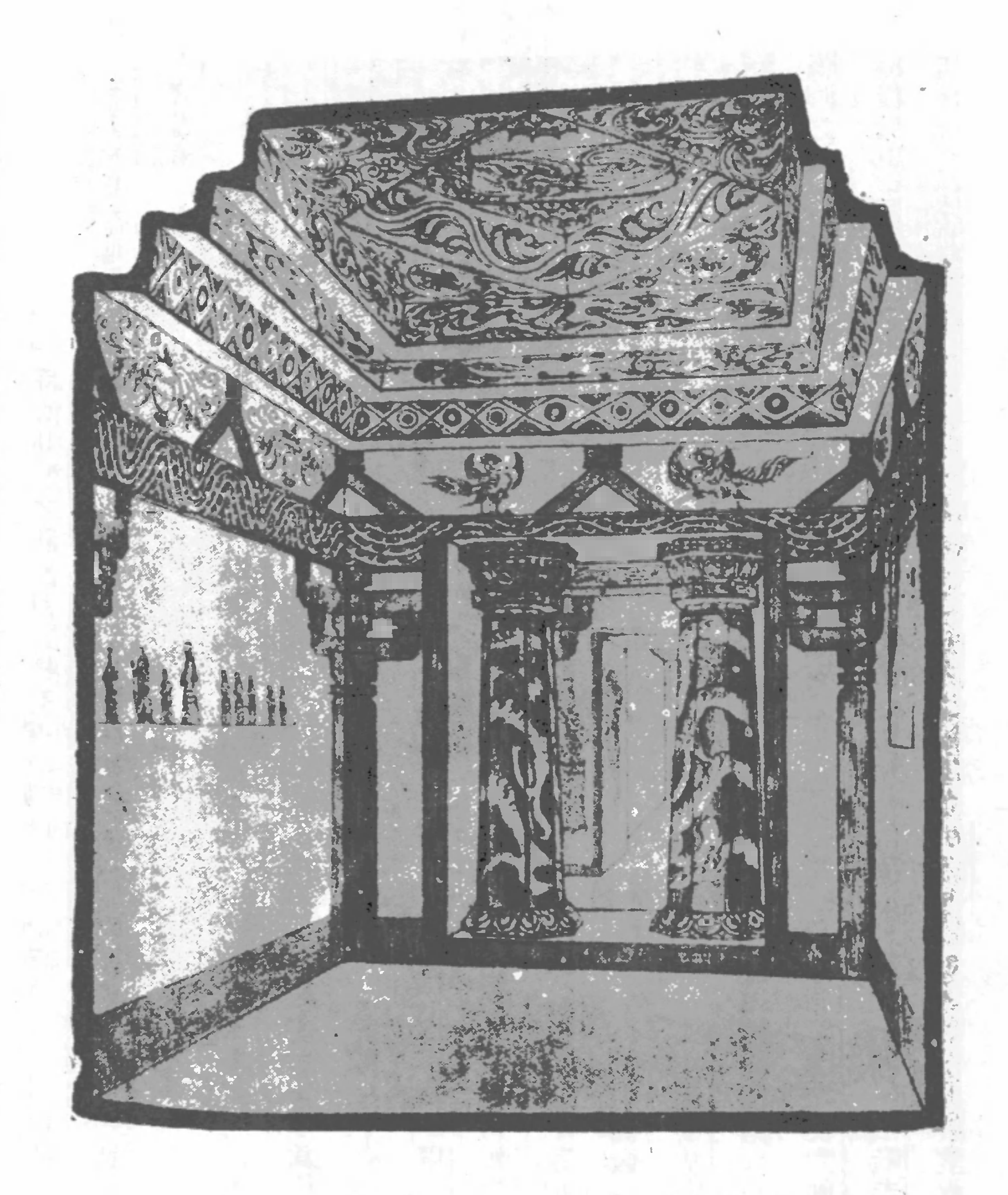


(圖九八)　釋迦三尊像

(法隆寺金堂)

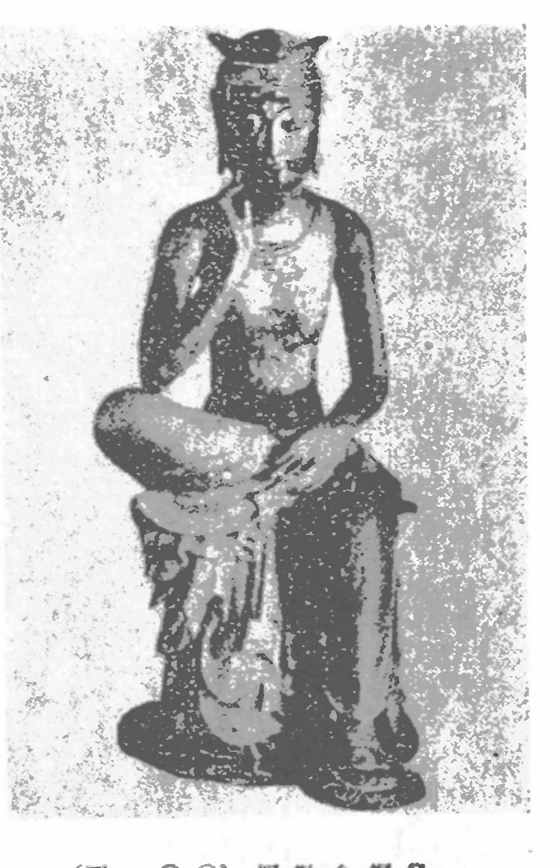
可瞭然。又其所作衣褶，其曲線的截斷面，多成直角，此爲其流於形式化之證。止利此種特殊的作風，弟子相傳，遂成一大流派，後世稱之曰『止利佛師派。』

佛教是由中國直接或經朝鮮間接傳入日本，佛教美術亦是由中國直接或經朝鮮間接傳入日本，雕刻的技法不消說也是如此傳入日本的，雕刻作風當然也是摹倣我國南北朝時代——尤其是北魏的樣式了。因此日本推古朝之雕刻樣式，與三國未統一以前的朝鮮之佛像，秋毫無異，同時也遺存着中國北魏式的餘意，在當時，這三韓是成了擺渡船，熱心的將中國文化（不單是佛教藝術）載送到荒蕪的扶桑去。按三韓之傳佛教，是肇始於高句麗小獸林王二年（東晉孝武帝寧康元年，即前秦苻堅建元九年（三七三年））之朝於秦。當時秦王苻堅賜以浮屠佛像及高僧順道，其後僧阿道復往，高句麗王爲創立肖門寺伊弗蘭寺以居兩僧；至廣開土王（東晉孝武帝太元十七年至安帝義熙八年，即後魏道武帝登國七年至永興四年（三九二至四一二年））時，建寺造像，盛極一時。高句麗爲三國中最興隆者，近來於當時的古墳內發見許多依然鮮明的壁畫遺蹟，足證其文化程度之進步。百濟於高句麗同時（東晉寧康元年（三七三年））遣使由海道朝於東晉，後三年即東晉孝武帝太元元年（三七六年），博士高興前往，百濟始有書記；太元九年（三八四年）胡僧摩羅難陁自晉攜佛經佛像往朝，王迎入宮中，敬禮倍至，次年爲建佛寺於漢山，度僧十人，此爲該國近仇首王（東晉寧康三年至太元八年（三七五至三八三年））年間之事，至聖王（梁武帝普通四年至元帝承聖二年（五二三至五五三年））時代，復遣使朝梁求經、典、畫師、工匠等，故當時該國纔有經像以送日本；及至武王（隋文帝開皇二十年至唐太宗貞觀十四年（六〇〇至六四〇年））之世，大興寺像，故其遺品極多。新羅之地，因偏於東南之故，感受中國文化較遲，東晉孝武帝太元六年（三八一年）左右，始遣使朝貢於秦，後四十五年，佛教始由高句麗輸入；至法興王



(圖九九)　高句麗古坟內部復原圖

梁武帝天監十二年至大同五年(五一三至五三九年)時傳得梁之佛舍利；眞興王(梁大同六年至陳宣帝太建十年(五四〇至五七八年))時，始盛行建立寺塔。如現藏朝鮮李王家博物館之彌勒金銅像，全與我國北魏式佛像樣式無異，同時亦與日本推古朝止利佛師風酷似，無異日本之藍本。



彌勒金銅像（圖一〇〇）

（朝鮮李王家博物館藏）

日本當代之佛像材料，以金銅爲多，石雕、木雕極爲稀少。鎚鍱像當時已有，帝室御物中有一菩薩像，爲當時之遺物。佛像種類，釋迦，觀音最居多數，觀音中最多者爲如意輪觀音。此外，如藥師，彌勒，四天王等，亦有之。

（二）佛像主要遺物

法隆寺金堂之藥師三尊佛——當代佛像雕刻以止利佛師派之作爲代表，該派之祖鞍作止利所作法隆寺銅鑄釋迦三尊坐像，今依然安置金堂內；法興寺之丈六佛像，因屢罹火災之故，已經後世再三補修，顏之一部分及手之一部分尙略存舊觀，今俗稱『飛鳥之大佛。』法隆寺金堂之藥師三尊銅像，其背光上有推古天皇十五年(隋大業三年六〇七年)成之銘，爲建立法隆寺同年之製作，與該堂背光上有推古天皇

三十年止利造之銘的釋迦三尊像的形式全然同樣，故可推定這藥師的作者也爲止利，否則也必爲止利弟子等之作無疑。此藥師亦爲當代之代表作，就其面相、肢體、衣褶及其截斷面之角諸點觀之，在在可以看出推古時代之特色。背光之形態及其上所施忍冬(Honey Suckle)模樣，均爲本時代之特色，同時亦足徵當代是摹倣我國北魏式雕刻的。

法隆寺東院夢殿之木雕救苦觀音立像——我國魏、齊之世，多將「救苦」之「苦」字書作「𠮷」，日本因此誤「𠮷」爲「卋」，而讀「救苦」爲「救世」，到今依舊將錯就錯，因循未改。這恰如「無量壽國」之「無」字書作「无」，日本人誤讀爲「天」，更脫落一「量」字而作爲「天壽國」是同樣可笑的事。這救苦觀音爲該寺夢殿中之本尊，因自來藏護周密，故極完好無缺。雖非止利所作，卻屬止利派之物。其面相與金堂的釋迦像相似，衣文的曲線至爲流暢。寶冠、胸飾等都作成金色的一種唐草模樣的透雕，背光亦爲忍冬模樣，與我國北魏時代龍門石佛——如賓陽洞之本尊釋迦如來立像完全相同。

其他主要遺物：

御物摩耶夫人及采女像（金銅）

法輪寺金堂藥師像（木雕）

同　金堂虛空藏菩薩像（木雕）

中宮寺彌勒像（木雕）

法隆寺玉蟲廚子內容佛

同　寶藏內虛空藏

御物四十八體佛（崇峻天皇四年作）



（圖一〇一）　木雕救苦觀音像

（法隆寺夢殿）

本時代之建築

（一）本時代建築概觀

日本野蠻時代的人民，冬期多穴居於深二、三尺的豎穴中，上覆以草蓋，以禦風雪。其後民智漸開，穴之深度漸減，草蓋漸次進步，遂於地面建立小草蓬，是爲建築之始。此種原始的草蓬，構造至爲幼稚簡單，法以四本圓木於相當距離每二本交叉立於土中，上橫棟木，以茅草葺之，即成所謂「堀立小舍」匠家名此種形式曰「天地根元宮造。」其後漸次進化，於小舍四隅設柱，四面建壁，遂成所謂「大社造」的形式，現存的「出雲大社，」雖爲櫻町天皇延亨元年（清高宗乾隆九年一七四四年）重建，形式不免有些變化，然其平面圖尙存當時遺制。初行於中等以上民族間，其後下等階級的人民亦漸建造之，然穴居之民直至雄略天皇（四五七至四七九年）之世始絕跡。變化「大社造」之形式，即成所謂「神明造，」伊勢神宮之內外宮依然尙遺其形式，此二種原始的樣式，遂成日本神社建築形式上二系統，漸次發達，「大社造」系統便產生所謂「大鳥造，」「住吉造，」「春日造，」而「神明造」系統則產出所謂「流造。」

史載神武天皇即位於橿原宮，此種宮殿大致即爲「神明造，」神武以後諸帝每代必遷都，故宮殿亦是東遷西移，必極簡陋。直至神功皇后征伐新羅時，獲得該國之工匠，始漸改進，該國獻五彩施於建築裝飾之事，亦見於史册。其後仁德天皇（五世紀初葉）即位於難波之高津宮，登高臺眺望民家炊煙，因免課役，大致當時已知建造相

當高的臺閣。雄略天皇時（五世紀末葉）文獻中始有樓閣、花園之記載。是爲日本宮殿建築之源流，於此可以推想當時民間住宅之簡陋來。當代民間建築不必說，卽其後飛鳥時代，奈良時代，亦以無遺物之記錄，不能確定其狀況。

佛教建築是伴了佛教由三韓輸入的，因各地大伽藍之建立，日本建築之風遂大變，一躍而出現了壯麗的美術建築，其影響之大及轉變之速，是足驚人的。宮殿因佛教建築之興隆，大爲進步，民間住宅想來也較前發達。磚瓦的製造法亦於此時由佛教帶到日本，五位以上用瓦葺，平民之有力者亦許用之。神社建築亦加入佛寺的成分，而產生所謂「八幡造」「伽藍造」「權現造」「八棟造」等式。惟當時宮殿住宅及神社建築均無存者，佛寺則有少數遺存，於此足以想見當時這新興的佛教建築之盛。

欽明天皇十三年佛教正式自百濟傳入後，蘇我稻目首先捨向原之住宅以爲寺院，是爲寺院之嚆矢。敏達天皇七年（陳宣帝太建十年（五七八年））百濟獻法華經、律師、禪師、比丘尼、咒師、寺工、佛工等，因於難波置大別皇寺，係就宮殿改造而成，敏達天皇十三年（陳後主至德二年卽隋文帝開皇四年（五八四年）一說十四年）蘇我馬子又將高市郡石川之宅改造爲佛殿，翌年（五八五年）於大野丘之北建佛塔，是爲純粹的佛教建築之始。用明、崇峻二天皇之世，遂盛行建造佛寺，是爲佛教建築草創時代。至推古天皇三十年，寺之數已達四十六所之多，堂塔伽藍，高聳雲霄，輪奐相映，始稱極盛。當時百濟來之寺工、鑪盤師、畫工、造瓦師等多有歸化者，故此時代之建築，全爲彼等所營造或指導，不消說純爲三韓式，而其實卽是間接摹倣中國魏、隋時代之營造法式。

（二）佛教建築主要遺構

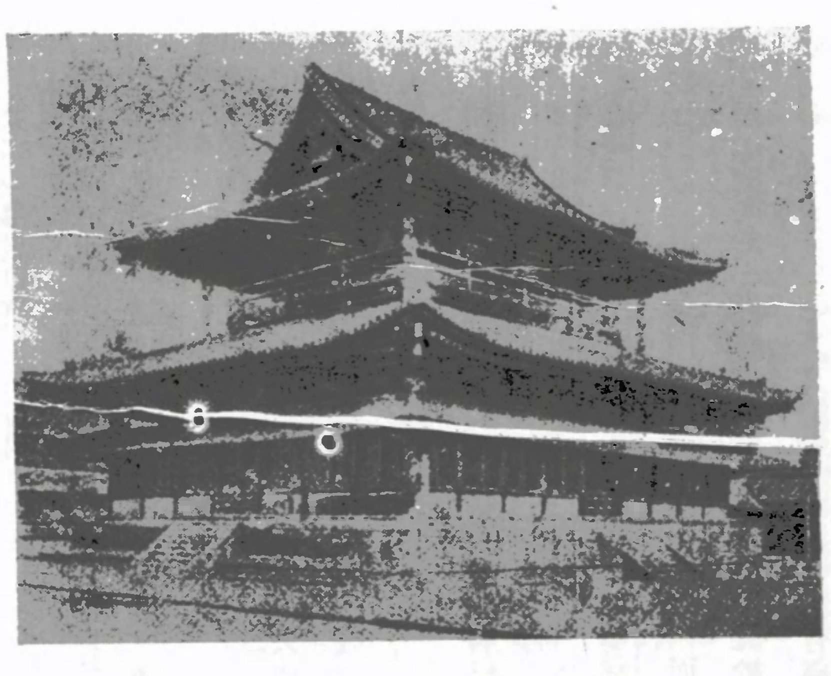
推古朝末年以前所興建之四十餘寺中，其主要者有南淵坂田寺（用明二年五八七年）、四天王寺（同年冬）、法興寺（崇峻元年五八九年）、來目寺（即久米寺推古元年（五九三年））、法興寺（同四年（五九六年））、蜂岡寺（同十一年（六〇三年））、法隆寺（同十五年（六〇七年））、萬法藏院（同二十年（六一二年））、熊凝寺（同二十五年（六一七年））、法輪寺（同三十年（六二二年））等。

當時寺塔建立雖如此興盛，可是或因燒失，或因衰亡，及至今日當時建築之殘存者，僅有傳疑參半的法隆寺之金堂、五重塔、中門（即樓門）周而迴廊之大部分，以及法起寺、法輪寺等之三重塔而已，他如已經後世再建而尚能傳其規模四天王寺，多少還可供研討之參考。

法隆寺——用明天皇元年爲祈天皇疾病早日平癒，皇后及廐戶皇子（聖德太子）乃勅建該寺並作藥師像，後以天皇崩御不果，及皇后嗣位（推古女帝）乃繼先皇之志與太子共建之，十五年隋煬帝大業三年（六〇七年）完成。現在之法隆寺分東西二院，東院本爲太子之斑鳩宮故址，天平十一年行信僧都建爲伽藍，非本時代之建築故不談。西院之配置，是直接模倣百濟國七堂伽藍之制，而其源則出自我國，故與朝鮮之佛國寺唐之白馬寺頗相似。南大門、中門、大講堂在一直線上，金堂與五重塔位置於講堂前之左右，一方低而大（金堂）一方高而小（五重塔）左右之權衡極爲均齊（Symmetry）。又講堂左右近旁，尙有經藏與鐘樓，使均齊的外觀上益覺安定，此對稱的形式，實爲東洋藝術上之一大特色。

西院主要建築中中門、金堂、五重塔、步廊之前半部，尙保持建造當初的形式，惟是否爲當代的原物，則難確定。

該國書紀之天智天皇九年（六七〇年）一條中有云「災法隆寺，一屋無餘」；七大寺年表中亦云「和銅（七〇八—七一四年）年間……作法隆寺，」因此議論紛紛，遂產生再建論與非再建論二說。歷史家根據記錄多主再建論，建築家、藝術

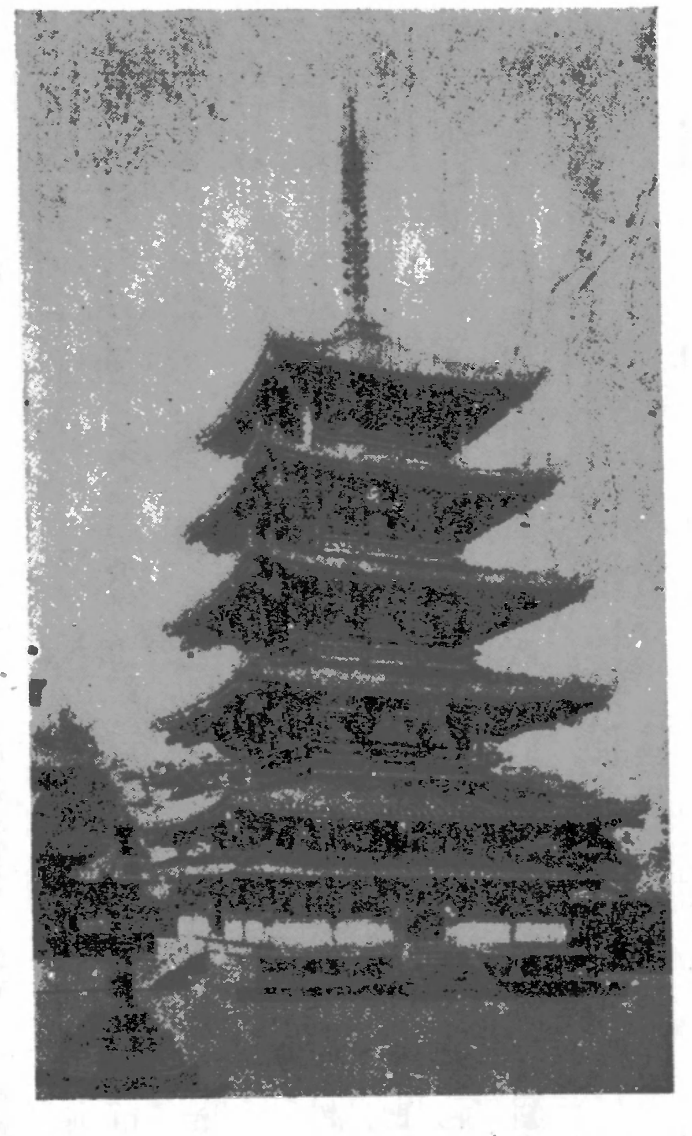


（圖一〇二）法隆寺金堂

史家則以實物爲憑，主張非再建論。吾人以信再建論爲是，惟建築形式及細部之手法等，則尙存當初樣式，似可無疑。其餘建築，如南大門建自足利時代，講堂建自藤原時代，鐘樓、經藏、食堂、細殿、網封藏則爲天平時代，東室、西室、上御堂、西圓堂則爲鎌倉時代，全寺好似一日本建築史之標本陳列場。

金堂爲二層的佛殿，建立於二重的石壇上，富有變化。屋背爲「入母屋造，」下層附有裳層，故外觀如三層建築。其勾配，上層急而下層緩。其平面圖，爲五間四面（側面之柱間特稱「面」）即桁行五間，梁行四間。室分內陣外陣，內陣中央作大須彌壇，圍以高欄，藥師三尊，釋迦三尊，四天王其他三四佛像及玉蟲廚子，橘夫人廚子等即安置於此。上層平面爲四間二面，上下之柱，通連成一直線。其細部亦

分布得宜，如雲斗及雲形肘木，欄杆之用卍形，均爲推古朝特有之形式。建築內外所有木材均塗丹土，連子窗則塗綠青，牆壁塗以白漆，垂木間則塗胡粉，使建築形式色調均極秀絕，總觀全部形制及其細部裝飾，均爲魏、隋時代之樣式，而日本則視爲古建築中大傑作之一。



法隆寺五重塔 (圖一〇三)

五重塔亦建立於二層石壇之上，爲方三間，五層的建築，屋背爲「寶形造」初層亦附有裳層。中門爲立於石壇上的正面四間，側面三間，重層，入母屋造的建築。步廊起自中門左右，折向後方，包圍金堂，五重塔，而達後方大講堂之左右，其曲折圍繞後方的部分，爲後世所重建，其前方則爲當代之遺物。此類建築之細部構造及裝飾等，

大體都與金堂類似。

法輪寺及法起寺之三重塔——兩寺均在法隆寺之附近，就實物之樣式上觀之，極似所謂「飛鳥式」惟是否爲推古朝之原物，實若疑問。法起寺創建年代更無文獻可考，關野博士以爲是在法隆寺之後，法輪寺之前的年代內。塔均立於壇上，爲方三間，三層的建築。法輪寺塔第三層於百六十年前大事補築，相輪亦是新作；法起寺塔保存較好，材料多爲舊物，惟相輪亦爲新製。肘木多用雲形肘木，勾欄均作卍字形，細部與法隆寺五重塔同樣，比較略爲進步而洗練。

四天王寺——本寺雖爲德川時代一六〇三至一八六七年所重建，然其配置全依舊制，此點頗足參考。用明二年冬初建於難波玉造之岸上，推古元年始移建於現在地點。於南北長方形基地之四方各開大門、南大門、中門、五重塔、金堂、講堂、六時堂等均並立於一直線上，講堂之左右有鐘樓，皷樓相對立，左右均齊，極爲嚴正。

本時代建築遺物，除前述者外，法隆寺金堂所藏著名的玉蟲廚子，實亦爲當時建築之雛形。其須彌座上所載之宮殿，構造與金堂大致相同，雲形肘木，入母屋造，手法全然無異，故頗足供參考。

本時代之工藝美術

（一）本時代工藝美術概觀

氣量狹小，是日本人之國民性，藝術史家亦不能外此，在彼等之著作中，每可發見抑壓他國而頌揚自國，將他



(圖一〇四)　玉蟲廚子

國之長冒稱爲本國所有，以欺世弄人而引以爲光榮者，殊不值識者一笑。例如該國所出土之金印及蒲璧，乃漢代之物，又如該國古墓發掘到的銅鐸、鏡、龍雀鐶、劍首等，亦爲我三國、兩晉、南北朝之物，而日本人竟有視爲該國古代製作之遺物，而大加稱揚其古代工藝美術之發達以掩飾其野蠻幼稚之眞面目者。東洋美術史之研究者對於此點，應具卓越的見界，決不可受其愚弄。

日本之繪畫、雕刻、建築……甚至全部文化，旣都是直接或間接由我國輸入，不消說其工藝美術亦是受中國之影響而逐漸發達的。日本錦繡之法，亦肇始於神功皇后之世（約當我三國時代）那時始遣人來吳傳習。魏志東夷傳載：『景初二年（神功皇后三十八年公元二三八年）賜倭女王，絳地交龍錦五疋，紺地勾文錦三疋。』是爲文獻上中國綿綾傳入日本之始。又載：『正始八年（神功皇后四十七年公元二四七年）倭女王貢異文雜錦二十疋。』此想是學得方法後最初之製作。厥後雄略天皇七年（劉宋孝武帝大明七年公元四六三年）百濟種種工人往日者極多，縫工亦其一，錦部之名，始見於史上。後世所稱『河內錦』或『韓錦』即成於此時。後復兩度（（一）雄略八年即劉宋大明八年（四六四年）（二）雄略十二年即劉宋泰始四年（四六八年））遣使來吳招求織工。以此等事實徵之，織物似稍有進步，惟遺物無存。垂仁天皇嘗賜赤絹一百匹於任那國，可知當時已有染色業，三韓及中國之織工去日漸多，始以紅花染赤色。

本時代初期工藝之種類，以陶工及金工爲主，其遺物亦限於此二方面。金工遺物以刀劍等武器及冠耳飾等裝飾品爲多，形式古樸，文樣簡單，藝術上之價值殊少。陶工有素燒土器、埴輪、陶棺、齋瓶等四種，素燒土器爲日用品，製品粗而脆，不施裝飾，極少工藝美術之價值；埴輪燒法較硬，雕刻一章中已述過；陶棺燒法與埴輪同樣的硬，略施

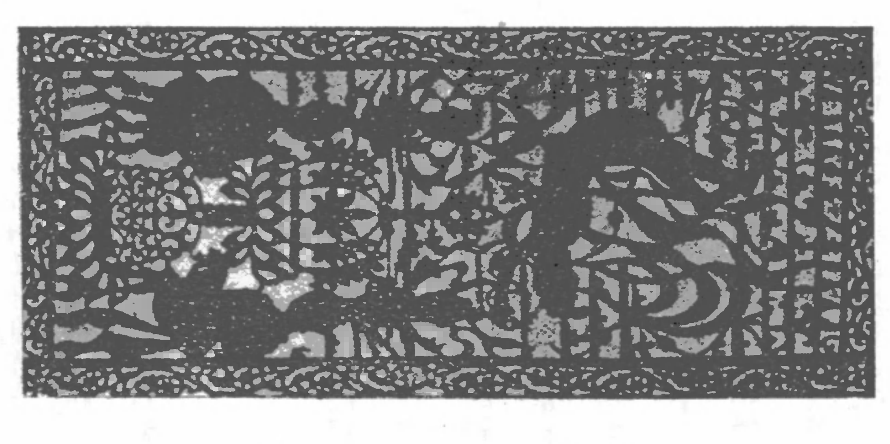
花紋而已，齋瓶爲供祭祀用之器，製品最稱堅硬，形態意匠較有變化，其種類有盤、坏、坩、壺、平瓶、提瓶、橫瓶等，實可視爲當代陶工藝品中最有價值的了，然以之與我國太古時代汙尊抔飲的土器相較，尙覺遜色。

本時代後期佛教傳入之後，工藝美術始得相當發展，金工、木工、漆工以及染織工逐漸進步，惟關於佛教的爲多，以附屬於佛像的寶冠、胸飾、背光、臺座等及其他種種佛具爲主，日常所用器物仍極幼稚，雖然比較初期是進步了些。

（二）推古朝工藝遺物

本時代末推古朝之工藝，較有可觀，其金工與刺繡之遺物，今尙有留存。金工方面之足述者，如舊藏法隆寺，後獻納於宮內省，今陳列於東京帝室博物館的金銅幡，以金銅鏤造成，長達二丈三尺，闊一尺八寸餘，頂上飾有天蓋似的方形小幡頭，全體作漏空的鈒鏤，邊緣爲忍冬唐草文樣，中的以菩薩、天人爲主，配以花草、師子、浮雲等裝飾化文樣，其妙巧而高古的技風，頗足欣賞。

法隆寺金堂之玉蟲廚子爲推古天皇之御物，古今目錄抄謂原藏橘寺，後寺衰微，乃移置法隆寺云云，殊爲疑問，蓋天平十九年法隆寺流記資財帳以此作爲『宮殿像二具』中之一。其建築、繪畫方面已如前述，工藝美術方面爲瞭解當代漆工、金工之唯一標本。此物全體塗漆，柱頭貫、料組之小口等均附有金銅（青銅之塗金者）透雕的金具（銅板鏤花之飾物），宮殿部分金具之下布有玉蟲之羽，此物發見比較的新，是卽玉蟲廚子之名所自始。其上所覆金具的漏空模樣，與金銅幡之邊同爲忍冬文樣，此種文樣我魏、齊之佛像背光常用之，與東羅馬及波斯薩珊朝的頗相類似。又須



（圖一〇五）　金銅幡

（帝室博物館藏）

彌座之足上以密陀僧畫作龍的圖案化模樣，須彌座之天地作出與後世不同之蓮瓣形，均足見工藝裝飾之技巧。

繡的方面，與飛鳥大佛同時嘗有丈六佛像圖之製作，但今已亡失，今僅遺有天壽國之殘片及幡之零片而已。天壽國圖殘片尚可推考而知為描寫蓮花托生之相，即所謂「阿彌陀淨土變，」這在我國，自高齊之曹仲達以後至隋、唐之世極為盛行，大約日本此作是當時傳得其粉本而仿作者。

此外，如法隆寺金堂西間及中間之天蓋，如傳為聖德太子所用之尺八、橫笛、梓眞弓、胡籙、杳、錦幡等，多為當代之工藝遺品。又由我國所傳之書的藝術，當時亦漸進步，聖德太子御筆的法華經義疏，今尚遺存



（圖一〇六）无量壽國曼陀羅

第十三章　印度佛教絕滅前之美術

（波羅王朝）

佛教之隆替及其藝術之變遷

前已詳說過婆羅門教在笈多朝初期，因歷受諸王之提倡，日漸擡頭；而佛教反受其影響，漸形衰微。自戒日王薨後，北方印度仍恢復昔日四分五裂之狀，各地爲許多小土王所割據。此時，婆羅門教的勢力繼續發展着，而佛教則更衰頹不堪，多各攝取其教義而變更其性質，遂分裂成許多派別，終於各帶婆羅門之濃厚色彩，墮落無以名狀。佛教勢力範圍，也無形縮小，僅保留東北印度之倍哈兒（Bihar）阿列薩（Orissa）兩地而已。

這倍哈兒（旁額兒之西北部）地方，爲波羅王朝所統治之地。佛教衰微時代適當波羅王朝期內。波羅朝之始祖爲達馬波羅（Dharmapala）（或稱牛護王）其即位時期，或云約當我初唐高宗顯慶五年（六六〇年），或云盛唐玄宗天寶四年（七四五年），又有云晚唐宣宗大中九年（八五五年），各家考查結果不一，今爲銜接楷路克耶王朝以後之印度之事起見，姑從第一說。

波羅朝約繼續四、五百年，至我南宋寧宗之慶元六年（一二〇〇年）前後，回教軍侵入後，始告滅亡。那衰頹的佛教之所以能暫時維持其殘喘者，便是因波羅朝歷代諸王都能熱心維持佛教之故。

佛教與婆羅門教混交後，產生的是一種祕密佛教（簡稱密教即眞言宗）這在毱多王朝終期即已漸漸發達，其藝術之性質亦隨之變遷了。及至所謂雜密產出，遂有波羅門教的諸神進入密教，乃仿當時最盛行的溼縛派、鑠乞底派建立種種變化觀音、金剛部諸尊。至波羅王朝之初期，又完成中天竺的胎藏法及南天竺的金剛界之兩部純密，於是出現明王、天部等種種像法。

波羅王朝初期，正爲密教興盛時代，同時也即是婆羅門教之隆盛的高壓使佛教衰滅之時代。這時期的藝術作風，流入我國唐朝及日本，而開密教藝術絢爛之華。波羅王朝之末期——約十二世紀光景，密教已呈墮落腐敗之狀，傳至西藏而成喇嘛教之紅帽派。又一方面，約當我唐玄宗即位之當年（七一二年）回教軍第一次開始侵入印度北部及西北部；其後，自五代後梁末帝貞明五年（九一九年）至北宋仁宗天聖二年（一〇二四年）這百零五年之間，先後曾受二十二次回教徒之阿富汗教皇馬穆德（Mahmud）等之襲擊，盡力破滅佛教的一切，寺院建築佛像雕刻都被其掃數毀滅。至波羅王朝終了時，除錫蘭之外，全印度的佛教藝術幾乎絕迹。故欲考察波羅朝之佛教末運到來期前之美術，在印度本土雖有鹿野苑、佛陀伽倻、那爛陀寺址等地出土之金剛薩埵、般若、文殊菩薩、不空羂索觀音、降三世明王等金石雕像之遺物，但不足以窺見美術全斑，遠不如往印度境外——如南海之爪哇，鄰島之安南求之，反可得覩當時藝術精彩之全貌。

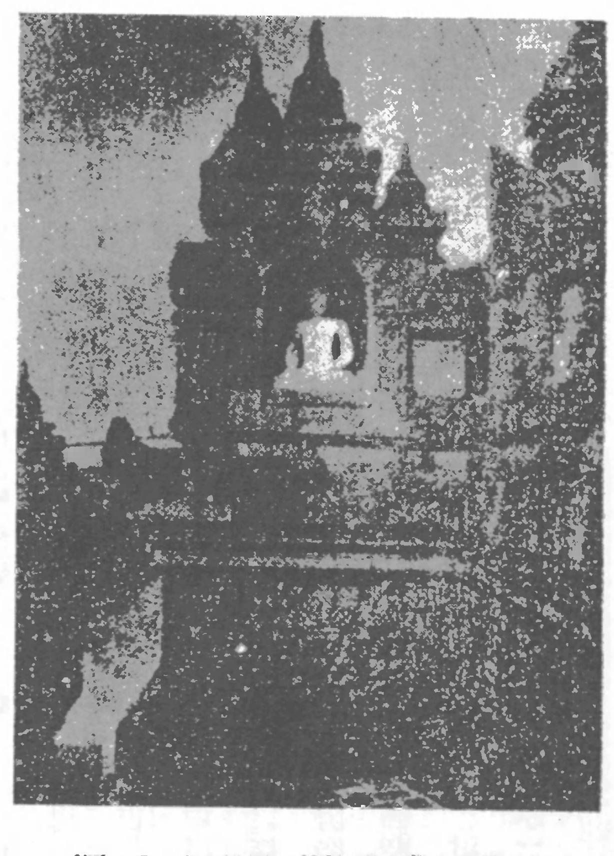
印度域外兩大密教遺蹟

（一）闍婆之婆羅·捕塗爾（Boro-Budur）石壇（七五〇　八五〇年）

古之闍婆國卽今之爪哇，這婆羅·捕塗爾石壇是在中央爪哇之加庫基耶市之二十六哩開居縣（Kedoe）麥艾郎郡（Magelang）婆羅·捕圖爾村之丘的一大石壇。此壇近發見銘記，知爲第八世紀印度佛教藝術輸入爪哇後之產物。其後，爪哇王國日見衰微，此壇亦隨政治而陵夷，（見卷首插圖六）遂漸崩圮；加之受附近墨拉庇（Merapi）及媽倍福（Merbafoe）兩處火山之地震，傷損更大。後經一八一四年英國之爪哇總督拉夫兒史（Thomas S. Roffles）卿發見，鳩工葺修，始復舊觀，於是其宏壯之姿，始重現於世。

此壇，我華僑多稱之日佛樓。爪哇土語之 Bo-ro-bo-dor 含有「千佛」之義，故可譯稱千佛壇，並可稱之爲立體的曼荼羅，蓋此爲密教四曼荼羅之一，特稱羯磨曼荼羅云。西藏之喇嘛教，多爲小形羯磨曼荼羅，大規模的石造的羯磨曼荼羅，在世界上除此一處外，再無其他。故此建築，世界學者都知其名，其規模之崇高與壯麗，實輪奐無比。

遠遠望去，宛如窣堵婆似的，但又有些像制底，更有些像毗訶羅，然人入其中，並不見有一室，全體多爲石所建築而內部實土的高壇。在每邊四十二、三尺廣的大體成四方形的平面上，全部用暗黃色的安山岩（Andesite）巧妙的疊成。每邊建有五所凸起之高境，四邊共有二十所之凸形高壇，而每一高壇上又都顯出多角形之凸起物形成此壇之大觀者卽在是。基壇之上，都築有五層的迴廊，在這五層之壇上，更設有三層的圓壇，而於最上壇的中央，則作圓形之大塔。巍踞其上，宛如全體之冠。

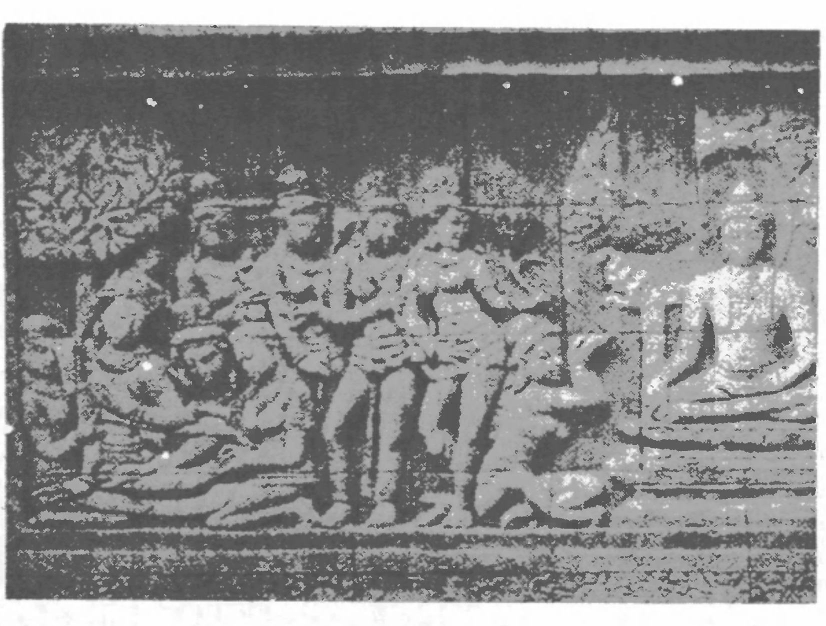


(圖一〇七) 婆羅·捕塗爾石壇上之佛龕

這曼荼羅的組織，是於圓形壇的中央，安置降魔成道的釋迦本尊，其周三層的圓壇上，更設七十二小塔婆，配列七十二體結跏趺坐的轉法輪釋迦像，本尊多置於鐘形漏空的覆蓋之中。五層迴廊的上部，方設四百三十二龕，各龕均納有石佛。即於共壇的上層之四方，設六十四龕，各置大日如來像；以下之四層四方，各設九十二龕，東方安置阿閦，南方安置寶生，西置彌陀，北置不空成就如來等三百六十八體的石佛，合計共布置五百零五體的石佛。

更於各處迴廊的左右壁面，作佛傳、本生事、華嚴五十三參之圖等，共有二千一百四十一面之浮雕，有幾處地方也施着高肉雕。據說：其壁面之長，實達三哩云。

其作風，與印度完全相同，然考當時闍婆人之文化程度，可以斷定決不能作出此種高妙的藝術；假令爲闍婆人所作，也決不會與印度風完全如此相似，而絲毫不帶其民族色彩。此大概爲印度佛教徒，先受國內婆羅門教之



（圖一〇八）　蘇達拏太子寓言圖

（婆羅・捕塗爾第二廊內壁浮雕）

壓迫，繼之又復倍受外來回教徒之侵入破滅，因此不堪其擾，遂紛紛渡海，逼向闍婆等安靜島國。這千佛壇，想即爲彼等到闍婆後之一種偉大表現，也未可知。

（二）東埔寨之安哥兒・法脫（Angkor-Vat）伽藍（一二〇〇年代）

與爪哇的千佛壇同樣膾炙於世人之口的，爲東埔寨國（Cambodja）之安哥兒・凡脫。東埔寨即唐書所稱吉蔑，爲印度支那半島之王國，今屬法國殖民地。這久久埋沒於草莽之中的伽藍，直至一八五八年經希油沃氏之探檢，始被宣揚而周知於世界；又幸在法蘭西之治下，研究保護，不遺餘力，故得至今仍能現出其整然之姿。這伽藍，約距首府百囊奔八十里之地方。

這伽藍，形成東西特長的矩形，四方設有濠溝。西方正面有西太門，成一直線的參道導入內方。其堂宇本殿及大小之寶塔，東西南北均通，外院、中院、內院均有迴廊及翼廊等。全體巍然高聳，實爲一宏壯雄大的大伽藍。

印度本土雕像之代表遺物

安哥兒凡脫之內院前面（圖一〇九）

其迴廊內部的壁上，滿面都施着淺肉的浮雕，實精妙之極，惟其作風全與闍婆之千佛壇異趣。其壁面計達二千平方米餘之大，都以薄肉雕爲主。就中如西廊南翼之戰爭圖，南廊之男女舟遊圖、鬪雞圖，南廊兩翼之康薩基耶古史圖，東翼之上下二段之極樂圖，地獄圖，東廊南翼之辣馬耶那，取材之廣，可以想見。他如東廊北翼之諸天與阿修羅之鬪爭圖，西廊北翼之辣馬耶那言寓圖，以及北廊東翼之取材於神話之圖等等，意匠實複雜之極的。

其建築的樣式絕像趙宋時代（九七六——一二七六年）之印度所通行的所謂阿阿理耶阿滑路他，這與達羅、毗荼兩式，極相酷似。想爲北宋之初期，印度密教之一部分教徒移住於此，費不少歲月，始得造成這伽藍，而決不是由本地土人之手所成之物。

最後，再回到印度本土，考察其雕刻的遺物，以窺一斑吧。這時期的佛、菩薩像等雕刻，就鹿野苑、佛陀伽耶、那爛陀等地所發掘得的多數密教遺物，以及出處不明的金銅像觀之，其意匠手法等，比較前期——毱多朝的作品來，



(圖一一〇) [illegible]之浮雕

大有退步的傾向，這情形是與當時佛教的一蹶不振，成同一命運的。遺品中最多見的爲多面多肢的奇怪的諸尊像——如十一面觀音、千手千眼觀自在菩薩、摩利支天像等，其身色、相貌、印相、持物等，也有劃然一定的趨勢。概觀此期的作品，雖不及前代的品位來得高超，但與中國、西藏、及日本之喇嘛教、密教，卻有密切之連帶關係。今推薦代表的遺物一種，解釋於下：

（一）那蘭陀摩利支天像（八〇〇年代）

此像，約爲波羅王朝初期之作。像有三面，一面作豬面。三目八臂，右手拿着絹索、鈎、弓（梵名Dhanu）等武器，另一臂已缺，不明所持何物。左手執的是箭（梵名Sara）劍（梵名「羯伽」Khadga）及金剛杵（梵語「跋折羅」Vajra）另一臂亦缺，執持之法具，無從得知。頭部之後，負有火焰形。臺座上刻有七頭豬形的雕刻，與日本的密教藝術頗有相同的地方，其屈右足而伸左足的姿勢，在密教明王部的像中極爲多見。

第十四章　中國民族藝術之黃金時代

（唐代）——（六一八—九〇六）

時代與藝術概說

唐高祖李淵用其子世民之謀，起兵六年，驅除羣雄，一統中國，遂即帝位都於長安。自西紀六一八年(武德元年)唐朝成立之日至九〇六年(天祐二年)唐亡之日爲止，其間傳二十一主，歷二百八十九年。其年歷之久，爲劉漢之後所未有。其疆域之廣，奄有今之長江、黃河、珠江三流域，新疆天山南路、內蒙、東三省及安南等地亦均受其統治，史爲從來所未有。文化之發達，亦形成歷史上之最高點。

中國自漢亡至此凡四百餘年，均爲亂世，其間藝術如野花之怒放，思想上雖不受權威者何種壓抑，然散漫而無統一之象；至唐興，因歷代帝王對於學問藝術大加奬勵，藝術園地不時受其灌溉與扶持，頓呈鬱勃景象而開燦爛之花，政治上既告平定，藝術思想亦隨之漸呈統一調和的現象。

六朝時代的藝術，爲吸收域外藝術的營養分的時期，在思想上及風格上多受着域外藝術的感化，雖然不是囫圇吞棗的一味摹倣而是融合了民族性那樣東西之成分的，但所產生的藝術終像混血兒似的多少不免攙雜着外族之血液。這不斷的吸收，至六朝末期已達十分充實飽滿的程度，故至隋世因固有的民族性漸漸擡頭，使發

生了轉變的情勢，經過這過渡的轉變期，遂形成唐朝那樣具有中國獨特風格的民族藝術。所以唐代爲藝術最興隆的時代，同時也是中國藝術史上的黃金時代，民族精神至此時期已發揮到了極峯，故又可以說是漢民族的復興時代，同時也就是六朝藝術的革命時代。保持了這隆盛的狀態，經五代而至宋末蒙古人入主中國之時，始發生另一轉變。在唐世當推初期的太宗之貞觀時代及中期的玄宗之開元、天寶兩時代爲最盛大。

唐代藝術重心，仍在宗教方面。當時宗教因疆土擴充，統治遠及西域、南夷之故，除原有的佛道兩教外，還有回教拜火教及波斯人阿羅本於貞觀八年（公元六三四年）傳入的景教等。論其勢力，當然以佛、道教爲最雄厚，而道教尤爲得勢。蓋因道教之祖老子與唐帝室同姓，故唐代帝王極尊崇道教，高祖即位第三年立老子廟於羊角山，親爲立碑，高宗召葉法善道士於內道場，武后命匠人廖元立鑄天尊像，玄宗追尊老君爲太上玄元皇帝，天寶三年詔兩京及天下州郡各建開元館，以官銅鑄天尊像安置之。因此信者日衆，道教的建築、雕刻、繪畫隨之而有多量的產出。當時佛教的際運雖不及道教，然其勢力早已普及於民間，終難與之相抗衡，而表現於藝術上之成績更非道教所能及。雖然在唐代提倡及擁護佛教的事頗多，但遭遇的刼難與壓迫，卻難於計數，就中以好神仙的武宗於會昌五年所施滅法之舉，佛教藝術所受創傷爲最巨，當時僧尼勒令歸俗，佛寺伽藍被毀達四萬餘，有價值的遺蹟大受其損失。惟此大頓挫祇不過是歷史上的一頁，滅法次年即詔上京增置八寺復度僧尼了，至後年即宣宗大中元年（公元八四七年）更敕復廢寺，佛教藝術仍得跟着時代向前進展着。

唐代之繪畫

（一）唐代繪畫概說

唐代的繪畫，遠受漢代的餘勢，愛用聖賢、列女、神異等教訓的題材。武德四年（公元六二一年）閻立本於文學館之圖十八學士像，貞觀十七年（公元六四三年）凌烟閣之圖二十四功臣，爲其昭著的事例。當時佛教至爲隆盛，故佛教藝術大見擡頭，玄奘三藏之入印度求佛典（貞觀三年去國，十九年歸國，公元六二九至六四五年），王玄策之使天竺（貞觀二十二年去國，顯慶二年歸國，公元六四八至六五七年），阿地瞿多三藏之由印度來傳雜密（永徽三年公元六五二年），義淨三藏之巡遊印度（武后聖曆二年六九九年），印度學者善無畏三藏之來中國（開元四年，公元七一六年），金剛智三藏之來長安，以及僧悟空之入印度（天寶十年，公元七五一年），均與佛教的發達有直接的關係，而與佛教畫的發達亦受到間接的助力。王玄策之行，偕往的畫家宋法智曾摹寫摩揭陀之佛足跡及菩提樹伽藍之彌勒像等齋之而歸，唐初有天竺婆羅門僧持細氈圖繪千手千眼像及千手千眼陀羅尼梵本之來中國（見宋元祐四年襄垣縣紫岩院大悲殿記）更給與唐代中期繪畫以有力的生命素。

當代不世出的天才成爲萬世之宗匠的畫家，產生極多，如王維、吳道玄、閻立本立德兄弟李思訓昭道、父子，周昉、曹霸、韓幹、等，均能各自抱着各自的藝術觀，發揮各自獨特的精神，分道揚鑣，造詣絕頂。

山水畫在晉代已有顧愷之畫之，但尙屬人物宮殿的附庸地位，未成獨立的格局。經吳道玄李思訓兩大家之變格創造，至中期漸見盛行，遂獲得獨立的地位，駸駸乎幾與宗教人物畫並駕齊驅了。意境漸有靈的表現的傾向，

故所用手法亦由寫實漸漸轉變而爲寫意，因此所用材料亦漸推崇水墨淡彩。『畫道之中，水墨爲上；肇自然之性，成造化之功。』此卽水墨畫之首創者王維之名言。當時此種破墨山水與李思訓的靑綠山水適相異趣，前者的作風頗有超然灑落，高遠澹泊之趣，後者的作風則大有金碧輝映，富麗巧整之感，因此後世好事家莫是龍、董其昌將唐以後的畫風分爲南北二宗派，而以李思訓爲北宗之祖，王維爲南宗之祖。此南北宗論經三百餘年而至今日仍頗有力，其當否在此姑置之勿論，然當時這兩種不同的畫風曾支配了山水畫壇卻是事實。

唐畫除人物畫、山水畫之外，又開闢了以動物、花卉等爲題材的新境地。動物畫多愛描寫家畜及鳥類，而尤以牛、馬、貓、兔及孔雀、鵓鴿、鶴、鷺之類爲最多見；花卉取材範圍頗廣，就中以石榴、海棠、牡丹、木筆爲最受畫家之靑眼。此類畫題至晚唐始見盛行，較山水畫爲後。繪畫至唐之後期，山水、人物、花鳥、走獸諸大部門均已悉備，題材既如此廣泛，遂形成專門的趨勢，如曹霸、韓幹、韋偃之畫馬，邊鸞、刁光胤、滕昌祐之花鳥，張南本之畫火，孫位之畫水，多是以卓絕的專藝鳴於當時及後世的，於此可見唐之繪畫藝術進展的如何了。

當代壁畫更爲隆盛，寺塔、道觀、石窟、宮殿、祠廟以及其他建築物上莫不以畫爲裝飾，或爲宣傳某種教義之工具，或爲信徒供奉之對象。而佛教的壁畫，數量更爲驚人，佛教的人物畫不必說，那與佛教無大關係的山水、花鳥、走獸及其他雜畫之圖於寺院者，亦不在少數；此種佛教壁畫以上都之長安，東都之洛陽兩地寺塔爲其中心。單吳道子一人卽於兩地作有三百餘堵壁畫。肅宗至德二年（公元七五七年）創建的成都大聖慈寺，塔有壁畫者有九十六院，閣、殿、塔、廳、堂、房、廊無慮八五二四間，所描計有諸佛如來一二一五尊，菩薩一四八八尊，帝釋梵王六八八尊，羅漢祖僧一七

八五尊，天王、明王、大神將等二六三尊，佛會、經驗、變相等一五八圖，諸雕塑者尚不在內，其流行的盛況眞是出於想像之外。當時僧人努力於壁畫者有善導大師（？——六六一）一生製作淨土變相達三百餘壁之多。可惜這些名貴的壁畫竟遭遇會昌五年的滅法，除兩京各殘留三兩所，諸郡各保留一所外，餘者差不多盡行被毀不留形跡，今僅可知當時作者約百餘人及其作品數百點而已，就中以吳道玄製作最多，其名稱在此難於列舉。會昌之後，壁畫復興，單范瓊、陳皓、彭堅三人合作者，自大中至乾符年間卽達二三百堵，於此可以推知其復興後之盛況是不亞會昌以前的。

佛教畫中除壁畫外，尚有一種幡幢的絹本畫，此種畫至唐代末期漸露頭角，自五代而至宋初製作頗多。其地位之重要幾不亞於壁畫。信徒用以懸掛壁間或架上而膜拜之，所畫以阿彌陀、觀音、地藏尊、引路菩薩等爲最多。其遺物近於敦煌石窟發見不少。

普通裝飾性質的壁畫之畫於絹者，南北朝之際早已創行，惟多貼於壁面不能移動，其後有剝離此種古壁畫而懸掛壁間者，因此遂開移動壁畫之風，將此種絹畫如幢畫然高懸素壁之間，此風至唐世中期流行一時，當時詩人每喜歌詠之。此種幢畫及移動壁畫漸次進化，施以裱裝之術，至唐末遂形成與現代的掛軸相似的形制。其遺品現代尚可見到。

關於繪畫的著述，至唐世亦漸呈雨後春筍的蓬勃氣象，論畫之言，推周之齊君客『狗馬最難，鬼魅最易』爲嚆矢；其後，藝術雖日進，而論畫的文字卻極罕見，縱秦、漢、三國數代，除劉安之『尋常之外，畫者謹毛而失貌』張衡

之『畫工惡圖犬馬而好作鬼魅，誠以實事難形而虛僞不窮也。』此二人之名言外，餘無所聞，沈寂情形，無異周、秦，惟論畫之端已開，因此遂有兩晉時代片段及成篇的畫論產生，當時士大夫所發表的三言兩語的論畫之言，在此姑置之不談，單成篇的，即有王廙與王羲之論學畫之文，顧愷之所記魏晉勝流畫贊，雲臺山記及畫評等。至南北朝之世，闡明畫理與品評名作的文章漸多，如宋宗炳之山水序，王微之敍畫，北齊顏之推之論畫，梁元帝之山水松石格，南齊謝赫之古畫品錄，陳姚最之續畫品幷序等等都是。隋因年代過短，故無論畫專著可言。唐以後，畫界著作之風更盛，諸大畫家及鑑賞家類都有論著傳世，畫史、畫評、畫理諸方面均有不朽的專著遺留後世，這些著作是當代繪畫藝術發達的反映，同時也爲推進後代藝術進步之一大動力。就中首推張彥遠之歷代名畫記其次爲沙門彥悰之後畫錄，御史大夫李嗣眞之後畫品，朱景玄之唐朝名畫錄，及裴孝源之貞觀公私畫史，王維之畫學祕訣等，此外尙有孫暢之的述畫記，顧況之華陽眞逸畫評，竇蒙之畫錄拾遺，張璪之繪境，張懷瓘之畫斷，以及無名氏之吳畫記等。歷代名畫記爲最完全的中國唯一的繪畫史，書中載有自黃帝以後畫家三百七十二人之傳記，及關於繪畫的各種事項，記載既詳，論述亦頗高明，如其中之論畫，論顧、陸、張、吳用筆，論名價品第，敍師資傳授南北時代及論畫六法、論畫山水樹石等，均頗有價値。後世郭若虛，鄧公壽等人曾繼其後續作後代畫家傳，在唐代此爲繪畫方面一大文獻。

（二）唐之代表畫家及其作品

唐朝一代能畫之人合王族、方外、女子在內幾達四百人之多，人才濟濟，千載一時，誠令後人驚歎不置。今舉其

中特出的偉大作家數人的生平概況及其作品於下：

閻立德（五八〇？—六四九？） 工部尚書大安縣公閻立德，名讓，與弟閻立本同爲初唐負有聲譽的名畫家。

立德初就乃父隋殿內少監毗學工藝及畫技，不久技倆大爲進步，除繪畫之外更兼善工藝建築等術，由其意匠（Design）上更可看出其妙技。嘗其初曾應太宗之招，進爲秦王府士曹參軍，武德中（公元六二〇年）奉旨造袞冕大喪等六服及腰輿扇傘之類，均頗有法度。貞觀初（公元六二七年）爲將作大匠，開始襄城、翠微、玉華等王宮之建築設計並督造之，各宮役人凡百餘萬；又設計製造浮海大航五百艘作征遼之用，規築土山而破安市城，其工藝建築之技實比繪畫還要高妙。

畫工人像，尤長於異方人物，爲梁、魏之後一大名手。李嗣眞評之曰：『博陵、大安，難兄難弟，自江左陸、謝云亡，北朝子華長逝，象人之妙，號爲中興。至若萬國來庭，奉塗山之玉帛；百蠻朝貢，接應門之位序，折旋矩度，端笏奉簪之儀，魁詭譎怪，鼻飲頭飛之俗，盡該毫末，備得人情。二閻同在上品。』

遺品無存，見於著錄者有下數點，均爲歷史上名作：

文成公主降蕃圖　玉華宮圖　鬪雞圖　職貢圖　封禪圖　採芝太上像　七曜像二　遊行天王圖二　莊生馬知圖　右軍點翰圖　沈約湖鴈詩意二

壁畫：

（圖一一一）　列帝圖中之陳宣帝像（閻立本作梁鴻志藏）

上都常樂坊趙景公寺三階院門上白畫樹石

閻立本（六〇〇？——六七三）— 在初唐時期最偉大的人物畫家，當推以將作大匠代立德爲工部尚書後拜右相，博陵縣公，中書令的閻立本。初就父毘習畫法後師鄭法士而實過之，以寫眞之術馳名當世，身價高出乃兄立德多多。那奉詔於武德九年（公元六二六年）在秦王府文學館所繪杜如晦、房玄齡、虞世南等十八學士像及貞觀十七年（公元六四三年）在凌煙閣所繪長孫無忌、趙郡王孝恭、杜如晦、魏徵等二十四功臣圖，是史乘中極著名的事實。惜兩圖已無遺跡可資研討，僅能於清孫承澤庚子消夏錄關於十八學士像：『圖中人物如生，獨許敬宗作回首忸怩狀，蘇世長頭禿無髮，腦旁七痣如星，且肥而多髯，極爲醜陋……』這記載中略知其一二而已。

閻立本之畫當時即有『丹青神化』之評，不論描寫何人之肖像，均能使之神格化了的能力。今代所遺存的閻立本之代表作，爲世所膾炙的有列帝圖，圖中描繪自漢之文帝以下至隋之煬帝爲止十三帝王之像，合成一畫卷，即漢文帝、光武帝、魏之文帝，吳主孫權，蜀主劉備，晉之武帝，陳之宣帝、文帝、廢帝，陳之後主，後周之武帝，隋之文帝、煬帝諸像。就其Pose上觀之，或爲立像，或爲坐像，各作以侍臣，除陳之後主祇作隨一人外，其他帝王均於左右各從一侍臣，其構圖（Composition）宛如佛教的三尊佛一般。日本聖德太子像或許即是摹倣本圖之構圖的。

此圖卷中最引人注意的爲諸坐像的富有變化。特別是那文帝及廢帝的坐像，安坐榻上，手執如意，背後均立二侍女。更有那陳之宣帝圖，乘了無蓋之腰輿，隨從數人，其構圖爲全卷中最可珍貴者，實頗具偉觀。畫卷是用絹所裱裝，其中已破壞不揕。此圖卷實爲顧愷之之女史箴圖卷以後唯一的古名畫。



列帝圖中之晉武帝像（圖一一二）

、立本性格至爲高超，惟一生屈伏於帝王的權威之下而爲其所圈養不能自拔。唐書本傳載有事蹟一段云：

「初太宗與侍臣泛舟春苑池，見異鳥容與波上，悅之，詔坐者賦詩，召立本侔狀。閤外傳呼「畫師閻立本，」是時已爲主爵郎中，俯伏池左，研吮丹粉，望坐者羞悵流汗。歸戒其子曰：「吾少讀書，文辭不

減儕輩，令獨以畫見知與厮役等，若曹慎毋習!」

當時宮庭的御用畫家其處境如何，於此不難想見。然而因性好畫事之故，雖倍受詈屈，依舊不能自已而喜爲之，那十八學士，二十四功臣，外國圖，號王射蒼虎圖等以及其大部分名作都是在此種雇傭性質之下製作出來的。

其畫蹟單宋宣和御府所藏，即有四五十點之多，其中宗教畫與人物風俗畫各居半數，宗教畫中道教畫像爲最多，佛教的僅數幀。壁畫除淩煙閣功臣圖外，還有慈恩寺大殿兩廊所繪者。張僧繇曾作醉僧圖，道士每以此嘲僧；羣僧於是聚鏹數十萬，求立本作醉道圖以抗之。當時佛、道兩教之勢不兩立，可與此圖徵之。

咸亨四年即西曆六七三年，彼之畫業告終，離去了人世。

秋嶺歸雲圖　關冕鈞藏

張孝師　一唐初驃騎尉張孝師，善畫地獄變相，氣候幽默，吳道玄師事之。想傳孝師曾經一度陷於人事不省狀態，當其蘇醒之後，將死後入冥所見種種陰刑陽囚的地獄景象，一一如實描寫了出來，酸慘悲惻，使人畏慄，一時覺博得大大的好評。吳道玄曾根據此圖，增益之而成廬山歸宗寺所刻地獄變相一圖。

畫蹟一無遺留，宣和御府所藏亦僅傳法太上像一點。當時所作壁畫可考者有下四處：

慈恩寺塔東南中門地獄變相　　淨域寺……地獄變相

大雲寺……曠野雜獸　　淨法寺……地獄變相

尉遲乙僧（六三〇年代）——在唐初佛教畫上有着重要的地位並對於印度作風的輸入有密切關係的

爲尉遲乙僧，他是於貞觀初（公元六二七年）由于闐國王以丹青奇妙薦之闕下的，初授宿衛官，襲封郡公。其畫名比乃父跋質那還要大，時人有比之閻立本者。父子兩人先後在異國的中國均蒙受優厚的待遇，在畫壇上竟被排外風氣向來極烈的中國人尊之於顧、陸的座位上，實爲意想不到的事。

考其所以能受中國人之歡迎，全在陰影的畫法及新奇的取材兩方面。其所繪凹凸花全屬寫生的，明暗極爲分明，所作佛像、人物、花鳥之類都充滿着外國的情調。

宋宣和御府所藏乙僧之畫凡八點：

彌勒佛像　佛鋪圖　佛從像　外國人物圖　外國佛從圖　大悲像　明王像：

壁畫之見於著錄者如下：

慈恩寺塔下南門千鉢文殊

同　寺塔前功德及凹凸花面中間千手眼大悲

光澤寺七寶臺後降魔像

奉恩寺之于闐國王及諸親族

東都大雲寺之鬼神菩薩六軀，淨土經變、婆叟仙、黃犬及鷹

興唐寺壁畫

安國寺壁畫

現存名作眞蹟：

天王像……清端方舊藏（今爲美國人所有）

吳道玄（約七〇〇——七六〇）——這位萬世不朽的天才畫家，幼時本名道子，後頗受唐玄宗之寵愛，供奉禁中授以內教博士，官至寧王友，遂取帝之一字更名道玄。

他少極孤貧，曾爲逍遙公韋嗣立的小吏，初就張長史旭，賀監知章兩人學書，不成，乃轉學畫，賴不世出的天才，年未弱冠即窮丹青之妙。

其畫頗受張僧繇、張孝師等人之影響，筆法超妙，富有創意，故有「百代畫聖」之尊號。所畫佛道、人物、神鬼、禽獸、山水、樓閣、樹石、草木皆冠絕於世。而彼不論畫何種建築物何種佛像的圓形背光，均不使用什麼圓規或直尺規矩，單憑一管彩筆便能自由自在的一筆畫成。當其畫興善寺中門內神的背光，曾引時動長安全城的民衆前來圍觀，其背光立筆揮掃，勢如風旋，就像有神助的一般。

（圖一一三）　踏谷圖

（傳吳道玄日本高桐院藏）

其初期的作品，行筆纖細；中年以後，行筆便磊落如蓴菜條，具有極充實的生命力。所作人物能使八面均有生意，由其老練的手腕縱橫揮運所形成的筆勢，頗能顯示出一種力來，那與『曹衣出水』異趣的所謂『吳帶當風』，便是指此種獨特的風格而言的。後世畫家沿其法度，遂形成獨立的一種宗派。至今仍很有勢力。

其山水亦能顯出一新畫境，天寶年間奉玄宗之旨寫蜀道之景，嘉陵江邊三百里之風致，一日之間即畫成於大同殿之壁間。山水畫法雖非道玄所創，然在道玄之前，山水僅附庸於人物樓閣充其背景而已，變為獨立性質的純正山水畫，實創始於吳道玄的大同殿壁畫。

他的想像力至為豐富，因見張孝師所作地獄圖稿，他就得了一種暗示 (ITint)，更加以創意，遂成廬山歸宗寺地獄曼茶羅之壁畫。生平所作地獄變相之圖極多，當其所作景雲寺的地獄變相完成後，那許多參詣者被其畫中的一種偉力所感動，因此而放下屠刀的人往往有之。繪畫的最高力量，於此已充分的表現出來了。

其作畫已知利用興致。他嗜酒，乘酒後昂奮之際，始振其靈筆，其大部分作品是在此種狀態下完成的。當時上都平康坊菩薩寺的會覺上人知其好酒，特釀酒百石，列瓶甕於兩廊下，引道玄觀之。道玄得酒，遂欣然許其所請。那食堂前東壁的智度論色偈變、禮骨仙人，佛殿後壁的消災經事、維摩變等，便是其手蹟。

助張其畫興不一定是要酣飯，其在東都天宮寺所繪除災患變及神鬼，乃是封還了裴旻將軍厚贈的金帛，觀其舞劍的壯氣之後，奮筆而成的。

唐玄宗於開元中臥病瘧疾，某夜夢見一小鬼被終南山進士鍾馗所啖一事。王於夢醒之後甚珍奇此夢，因召道

玄入詳道夢中景象。吳道玄默聞之下，立卽表現於畫面而展覩於御前。圖中所畫鍾馗，衣藍衫，鞹一足，眇一目，腰笏巾首而蓬髮，以左手捉鬼，以右手抉其鬼目，筆跡遒勁，實爲繪事之絕格。後世鍾馗之作，卽肇始於此。

一生之間所繪壁畫，單長安、洛陽兩京的寺院道觀卽達三百餘壁，變相人物，奇蹤異狀無有同者。就中以薦福寺淨土院門之神鬼，資聖寺之龍樹菩薩、商那和修及千福寺西塔院門內外東西各四間之鬼神，帝釋等稱絕妙云。菩提寺佛殿之神鬼、菩薩等，相傳其眸子畫得像能八方睨視似的，每隨參殿的人轉目直視。千福寺西塔院楚金眞、菩薩，所描出的乃是吳道玄自身的風貌。此外如趙景公寺南中三門裏東壁上之地獄變白畫筆力勁怒，變狀陰怪，覩之每覺毛戴，門南之龍及刷天王像，筆蹟如鐵，有執爐天女竊眸欲語。汴梁大相國寺之文殊維摩，傳爲宋代相藍十絕之一云。

當時，宗教的壁畫之製作，恰與南北朝時代之行像相同，一般善男信女每喜於壁畫之前散其瑞氣之淚。其感化之大，竟有能將殺生的罪惡者渡向彼岸的力量，長安的漁夫、屠戶因見其地獄變相而畏懼自身之罪惡遂改營他業的頗多，卽其一例。而吳道玄實爲當世所仰賴的『神假天造之畫聖』。

其弟子有盧稜伽、楊庭光、翟琰、李生、張藏、王耐兒等，各有所長，稜伽、庭光爲其上足，稜伽用吳風之細筆，頗臻其妙，爲門徒中最特出者。

道玄畫蹟宋時宣和御府尙藏有九十餘點，今所傳除下列四點傳爲道玄所作然不甚可信者外，尙有宋紹聖二年刻石的曲阜之宣聖按几坐像及後世所刻的河南之觀音釋伽三尊像。壁畫除前所述者外，重要者尙有下列



（圖一一四）送子天王像（吳道子作日本山本悌二郎藏）

數處：

遺作

谿谷圖（傳吳道子）　日本京都高桐院藏

釋伽文殊普賢（三幅對）　日本京都東福寺藏

硃　　判　　張紱鄉藏

送子天皇圖卷　日本山本悌二郎藏

壁畫

薦福寺菩提院維摩詰本行變、　興唐寺金剛經變郗后等神

慮福寺西南院佛殿及廊下行僧　光宅寺壁畫

慈恩寺文殊、普賢、降魔、盤龍等　永壽寺三門畫神

安國寺維摩變、西方變、佛釋天等　崇福寺西庫門外畫神

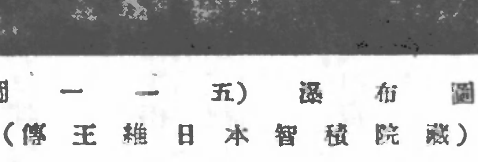
敬愛寺日華月華經變、業報差別變　溫國寺三門鬼神

龍興寺維摩示疾、文殊來門、天女散花、太子游四門、釋伽降魔等　總持寺門外壁

福光寺地獄變其他

咸宜觀殿上眞人殿外二神及其他　長壽寺鬼神行僧

甘露寺僧二軀鬼神
老君廟五聖千官
玄元廟冠冕及五龍
太清宮玄元眞
宏道觀東封圖
宏道觀東封圖



瀑布圖（圖一一五）
（傳王維 日本智積院藏）

王維（六九九——七五九）——字曰摩詰的王維，是中宗的嗣聖十六年（武后聖曆二年）生於太原的，年十九即擢進士第一，官至尙書右丞，後半世居於輞川之藍田別業，信崇佛教，委身於藝術、詩、書、畫均達三昧之境。

王維一生頗有忠勤孝養之譽，事母至孝，妻亡不再娶，孤居三十年，後半世長齋不衣文綵，與其弟縉及親友書多勸奉佛修心之旨。其卒年或云六十一，或云八十二，待考。

這位被後世尊為「南畫之開山祖」的王維，既以水木、琴書、詩畫自娛，故對於山水平遠尤工，筆蹤措思，參於造化，創意經圖，絕跡天機。尤好作雪景，煙雨之景，水墨之妙味盡收於畫面。「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」由這東坡的讚嘆，可以想知他的作品裏是蘊藏着豐富的詩意而具有深奧之思想的。所採題材，最喜描寫楊子江邊的風景，或為大作，或為即興的小

品，於此可以窺見其思想的底蘊了。

他的作品，收錄於宣和畫譜的計有一二六點之多，就中十六羅漢圖達四八點，蜀道圖四四點，其他類都爲棧閣，雪景之圖。現存遺作之可徵者，僅有徽宗皇帝之臨摹本，賴此略可窺知其風格之片面，徽宗之摹本雪江歸棹圖，今尚遺存在上海。遺著山水訣亦爲其遺留至現世的不朽的重要文獻。

遺作：

江山雪霽圖　天津羅振玉藏　雪霽圖卷（徽宗摹本）　日本小川爲次郎藏

瀑布圖（傳王維）　日本京都智積院　伏生授經圖

壁畫

慈恩寺大殿東廊第一院白畫

清源寺輞川圖（與畢宏，鄭虔合作）

相國崔圓第（與畢宏，鄭虔合作）

開元寺叢竹

昭國坊庾敬休屋壁山水平遠

李思訓（六四八——七一三）一說（六五一——七一六）——李思訓字建，爲唐之王族宗室孝斌之子，及長，以戰功遷爲左武衛大將，封彭國公。世稱大李將軍便是他，其子太子中舍昭道則加以小李將軍的尊號，二李

的畫名均爲萬世不朽的。

思訓鳥獸草木皆窮其態，而山水尤稱絕妙。其作風，凡描山水、樹石、雲霞、筆力均極遒勁，施以重厚細密的色彩，金碧輝映，所描均爲貴族的風景。當時即有『李思訓之溪山，滿卷皆小景，甚奇。』之評，芥子園畫傳云：『肉中有骨，豐滿中氣勢峻嶒。』他用獨特的小斧劈之皴法，表現出十二分遒勁的筆格。

後世莫是龍、董其昌等畫論家推李思訓爲『北畫之鼻祖。』畫旨曰『唐時始分畫之南北二宗，北宗則李思訓父子著色山水，流傳而爲宋之趙幹、趙伯駒、伯驌以至馬遠、夏圭輩……』這強行的劃分雖未免多事，可是其獨特的作風確是不可否認的。他生長於北國，故所描寫的均爲黃河流域的山水景色。天寶年間，曾應明皇之召作大同殿壁畫兼繪掩障，據說掩障的畫中，於夜間能聞到泉水的聲音，明皇甚爲歎賞，曾面讚其爲『通神的佳手。』

其作品，宋宣和御府尙藏有十七點，可是現代業已絕蹟，我們無從窺見這朱景玄所謂『國朝山水第一』的權威作家之眞蹟，實是莫大遺憾的事。

周昉（七八〇年代）——這位出生於長安京兆之貴族的宣州長史周昉，字曰景文（張彥遠云字景玄。）他的畫初學仕女畫家張萱，後稍變其作風自成一家。所作美人特妙，有古今獨步之譽，風姿柔美，體態豐肥，彩色穠麗，衣裳勁簡。所作菩薩頗爲端嚴，那水月之體爲其獨創，其肖像畫不單描出其外表的狀貌，且能表現其內在的神氣情性笑言之姿，均能發揮得毫無遺憾，此爲其一大特色。

其作畫，頗能容納他人之意見，此實爲更能使其作品達於完美之境的原因。德宗重修章敬寺，知昉善畫，特召

之畫神，當其下手落筆之際，都中人士競相前往觀覽，他於是撤去幃幔，任人批評指摘，暗中接受各方的評論而加以檢討與採擇，隨意改定之，經月餘之久，是非語絕，遂博得『精妙爲當代第一』之衆口同聲的讚歎。

宋之宣和畫譜集錄其名作達七十二點之多，就中仕女花鳥居其大半，佛像眞仙等宗教人物畫約居小半，均爲神品的傑作。其作品之聲名遠及域外，曾有新羅國人於貞元末年在江淮等地以善價收買數十卷，持往彼國。上都勝光寺所描佛畫水月觀音，係彼之創圖，實爲其生平名作之一。後世將周昉與張僧繇、曹仲達、吳道玄爲伍，被舉爲四大典型之一。傳承其特有的作風者有王朏、趙博文、鄭寓等，後五代之周文矩亦傳其法。

（圖一一六）　聽琴圖卷（傳周昉　羅振玉藏）

遺作。

聽琴圖卷（傳周昉）　天津羅振玉藏

惜嬰圖（傳周昉）　英游磨浮步爾司

壁畫：

大雲寺佛殿行道僧　廣福寺佛殿兩神

禪定寺北方天王　興唐寺絹畫

勝光寺掩障自然菩薩及竹（劉茂德成色）

張萱——世以張萱與周昉並稱，這是因兩人均以美人畫馳名於時之故。周昉愛以貴族婦女嬰兒爲題材，這位曾爲開元館畫直的張萱也喜作宮苑仕女及貴公子之類。過去時代畫中仕女均以骨氣爲尚，至張、周出始一反其形式而創半肌的新風格，蓋當時上流社會中人均以肥健爲女性美之標準，張周兩氏實反映了唐人所尚之美觀念，故其所作婦女類多曲眉豐頰，肥肌秀骨，形線色調諸方面均極富有肉感。

張萱所作仕女圖，均以亭臺、樹木、花鳥爲背景或點綴品，配置巧妙。曲檻、亭臺、金井、梧桐，每一景物俱作見其思考之愼密。所畫婦女必以朱暈耳根，此爲其特點，鑒古家每以此爲別。

宋宣和畫譜收錄其畫達四十七點，類多描寫當時貴族婦女的娛樂生活，如踏青、夜游、鼓琴、七夕祈巧之類，今波士頓美術館所藏擣練圖，爲宋徽宗皇帝之臨摹本，頗可窺見曲眉豐頰的典型的唐代美人之面影。

其所作畫面大至丈餘之石橋圖（絹本）至文宗時始由河陽從事李涿於長安翊善坊保壽寺破甕中發見，經常侍柳公權考定始知爲張萱手蹟。此絹本原爲張于寺壁之一種壁畫，想是由壁面剝離者，於此可證盛唐以後所流行

的移動壁畫實是由此種絹本壁畫逐漸進化而成的。

遺作：

唐后行從圖　上海密韻樓藏

搗練圖(徽宗摹)　美國波士頓美術館

曹霸(七四〇年代)——魏少帝曹髦之後官至左武衛將軍的曹霸，是專畫鞍馬的名手。在開元之世已得畫馬盛名，天寶末期每受玄宗皇帝之詔，爲寫御馬及功臣，頗得玄宗之讚賞。唐代畫馬專家甚衆，而以曹霸及其弟子韓幹的藝術爲最特出。夏文彥說他『筆墨沉着，神采生動。』董逌云：『曹霸畫馬與當時人絕迹，其徑度似不可得而尋也。若其以形似求者，亦馬也；不過類眞馬耳。』我們於此可知其藝術是富有寫實味。當代詩人杜甫極重視之，嘗作丹青引贈曹霸云：

『將軍魏武之子孫，於今爲庶爲清門，英雄割據雖已矣，文彩風流猶尙存。學書初學衞夫人，但恨無過王右軍；丹靑不知老將至，富貴於我如浮雲。開元之中常引見，承恩數上南薰殿；凌煙功臣少顏色，將軍下筆開生面，良相頭上進賢冠，猛將腰間大羽箭，褒公鄂公毛髮動，英姿颯爽來酣戰。先帝天馬玉花驄，畫工如山貌不同。是日牽來赤墀下，迴立閶闔生長風。詔謂將軍拂絹素，意匠慘澹經營中，斯須九重眞龍出，一洗萬古凡馬空。玉花卻在御榻上，榻上庭前屹相向，至尊含笑催賜金，圉人太僕皆惆悵。弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相，幹惟畫肉不畫骨，忍使驊騮氣凋喪。將軍畫善蓋有神，必逢佳士亦寫眞，即今飄泊干戈際，屢貌尋常行路人。途窮反遭俗眼白，世上

未有如公貧但看古來盛名下，終日坎壈纏其身。』

宣和畫譜收錄其名作凡十四點，均爲鞍馬之圖，惜現代無一遺存。

韓幹（七五〇年代）——韓幹也與曹霸同樣爲專畫鞍馬得名的畫家，少時本爲酒商，常出入於王右丞家，畫才被其賞識，乃每歲給與錢二萬充生活費，令其學畫，十餘年後遂以畫名世。天寶初被其推舉，始召入內廷供奉，大得玄宗之讚美，官至太府寺丞。

玄宗好大馬，御廐所畜達四十萬匹之多，當時西域大宛國名馬歲有來獻，遂詔於北地置羣牧，並命韓幹寫生其中之駿者。當時岐薛寧申王廐中亦有良馬，幹也往一一圖之。幹遂得畫馬之要諦而造成其古今獨步的畫馬專家。

其畫初師曹霸，後自獨擅，得骨肉停勻法，杜甫丹青引所云『幹惟畫肉不畫骨』等語，張彥遠認爲批評失當。所畫馬與其師同樣是寫實的，當其作畫之前必先經過一番精審的考慮，然後動筆，董逌所說『世傳韓幹凡作馬，必考時、日、面、方，然後定形、骨、毛、色。』其精愼如此。

當時陳閎畫馬榮遇一時，屬望於韓幹的玄宗曾令師之，韓幹不奉詔，奏曰：『臣自有師，陛下內廐四十萬匹名馬，皆臣師也。』上益奇之。

弟子孔榮頗得其眞，在後代如宋之李龍眠，元之趙子昂都是師韓幹的。

宣和畫譜載錄其名作五十有二。幹除精鞍馬外，肖像及宗教人物畫亦頗擅長，一生所作寺院壁畫計有下數

處：

興唐寺　一行大師眞　　甘露寺行道僧四壁

寶應寺三門神二菩薩淨土變、毘沙門天王等

千福寺智顗思大禪師、法華七祖及弟子影傳法二十四弟子、西師眞彌勒下生變等

資聖寺四十二賢聖

邊鸞（七九〇年代）——這位生於德宗朝官至右衛長史的邊鸞，是專以花鳥畫冠絕當世的大作家。不論折枝草木或山花園蔬或蜂蝶雀蟬，經其寫出無不成爲妙品。據說其用筆至爲輕利，用色亦極鮮明。其畫風之特點卽在此設色上，其能博得當時人士及後世鑒賞家之好評者，亦在這設色上，其所作被推爲絕筆的牡丹圖，董逌曾評之曰：『花色紅淡，若浥雨疏風，光色豔發，披多而色燥，不失潤澤凝結，信設色有異也。』色彩對於花鳥畫實有極密切之關係，邊鸞之能在繪畫史上占一席地，正是在其能對於色彩有所革新這一點上。貞元中，新羅國獻來善舞的孔雀，德宗乃詔鸞於玄武殿寫生之，一正一背，據說翠彩生動，金羽輝灼，頗能得韻律的階和之美，苟非對於色調有特殊的研究，絕對不能有此種好果的。

資聖寺團塔上之四面花鳥爲彼所畫，當中藥王菩薩頂上之戎葵尤佳。傳世名作不下數十點。

李眞（七九〇年代）——與邊鸞同時的李眞，在當時並非怎樣聞名的作家，故文獻中著錄其事蹟的殊少，僅可考知其貞元年間的作風能得長史的規矩而已；惟在現代東洋美術史上已成爲重要的人物。貞元二十一年



(圖一一七)　不空金剛畫像(眞言五祖師之一)

(李眞作日本東寺藏)

其所作眞言五祖像傳入日本至今仍珍藏在該國京都教王護國寺，視若國寶，曾給與該國佛教畫以莫大影響，這是不可泯滅的事實。貞元二十年（公元八〇四年）日本僧人弘法大師（名空海）留學我國，從長安青龍寺慧果阿闍梨爲師，得眞言密教兩部之祕奥，當其於元和元年（公元八〇六年）臨去時，慧果曾贈以密教祖師畫像及各種大曼荼羅畫計十種三十六幅而去，李眞之眞言五祖像亦爲彼攜歸贈品中之一種。眞言宗之五祖師，即金剛智、不空、善無畏、一行及其師慧果阿闍梨等五人。現在李眞這遺作，五祖中已有四祖剝落不堪，幸不空金剛像尚稱完好，尚可明瞭當代作風之片面。這中國密教第二祖的不空金剛（七〇五——七七四）爲印度錫蘭島人，梵名阿目佉跋折羅，謚曰大辨廣正智不空三藏，十四歲往爪哇謁見金剛智，於開元六年（公元七一八年）一說開元八年（公元七二〇年）隨其師來中國，金剛智圓寂後，回印度遊歷諸國，天寶八年（公元七四九年）一說天寶五年（公元七四六年）攜密教之梵本復來中國，努力譯經，當時玄宗、肅宗、代宗三代皇帝皆歸依而師事之，居淨影寺，受特別待遇，加號智藏國師。直至大曆九年（公元七七四年）入寂於長安大廣寺。李眞此像雖非直接寫生者，然幼時或許親見過不空金剛也未可知，像作趺坐凝神狀，由其高高的眉根，炯炯的眼光，隆大的鼻梁，秀逸的顴骨以及體格等各方面，均能充分表現出精神活動之人物的個性來，實爲唐代作風已達圓熟期的代表名作。

壁畫：

招福寺庫院鬼子母　　唐安寺壁畫

資聖寺絹畫菩薩花鳥

孫位（八八〇年代）——孫位是唐代末期的代表作家，一名遇，生於東越，僖宗車駕在蜀，位亦自京入蜀，遂號會稽山人。他性極疎野，襟抱超然，雖好飲酒，卻從未沉酩。禪僧道士，常與往還；豪貴相請，禮有少慢，縱贈千金，難留一筆，唯有好事者能得其手蹟。這種藝術家的態度是值得吾人讚美的。

畫工山水，松石墨竹及雜畫，尤長於畫水。益州名畫錄：『鷹犬之類皆三五筆而成，弓弦斧柄之屬並掇筆而描，如從繩而正矣。其有龍拏水洶，千狀萬態，勢欲飛動，松石墨竹，筆精墨妙，雄壯氣象，莫可記述。非天縱其能，情高格逸，其孰能與於此邪？』李廌畫品亦評其『筆勢超軼，氣象雄放。』確非虛語。

宣和畫譜收錄其名作二十有六點。一生於長安及成都兩地寺觀所作壁畫極多，重要者有下三處：

成都應天寺山石、龍水、東方天王及部從

成都昭覺寺浮漚先生、松石墨竹、戰勝天王 仿潤州高座寺張僧繇畫

眉州福海院行道天王松石龍水

張南本（八八〇年代） 唐末佛教畫之健將，當推張南本。他不僅擅長佛道鬼神，且兼精畫火。嘗於成都金華寺大殿畫明王八軀，時有一僧遊禮至寺，整衣升殿，驟覩壁間炎炎的火勢，驚駭得幾乎仆倒於地。當時孫位之畫水，南本之畫火，冠絕古今。初兩人多學畫水，均得其法，南本因鑒於同能不如獨勝，遂專意致力畫火，獨得其妙。

李廌評其辟支佛曰：『此辟支佛結跏趺坐，火周其身，筆氣炎銳，得火之性。觀者以烟飛電掣，烈烈有焚林燎原之勢。佛以定慧力坐其間，安然不動，則豈毫末小利足以動其心乎？』藝術是隨時代而精進的，唐代繪畫發展到晚

唐時期，實已達充實成熟的境域，佛教畫是如此，山水畫，人物畫及其他花鳥步獸莫不是此自然演進的現象。

僖宗入蜀後，他亦於中和年間寓居蜀城，故其生作壁畫多在蜀中，諸廟功德達百二十餘幀，壁畫之著名者有下數處：

大聖慈寺、大悲變相、六祖、大悲菩薩、八明王、孔雀王變相

聖壽寺賓頭盧變相、靈山佛會

寶曆寺天神地祇、三官五帝、雷公電母、岳瀆神仙其他

傳世名作極多，代表作有下數點：

金谷園圖　勘書圖　詩會圖　白居易叩齒圖　高麗王行香圖

此外，在初唐，如師僧繇作風的司徒校尉范長壽、何長壽之佛教畫；在盛唐，如嵩山高士盧鴻(字浩然)之山水，廣文館學士鄭虔之山水人物，奉議郎龍州別駕集賢院待詔李府兵部參軍梁令瓚之人物仕女；在中唐，如給事中畢宏及韋偃(一作鶠)之山水松石，檢校祠部員外郎鹽鐵判官忠州司馬張璪(一作藻字文通)之樹石山水，會稽僧道芬，榮陽處士鄭町，天台處士項容，蜀人王宰，江南判官著作佐郎顧況，左金吾衛錄事參軍張志和等之山水，浙右署巡官戴嵩之水牛，協律郎蕭悅之竹，長安之趙公祐，蜀中范瓊之人物佛像，檢校左僕射晉國公韓滉之田家風俗人物水牛；在晚唐，如待詔常重胤之肖像畫，尹繼昭之人物臺閣，陳惟岳之人物，刁光胤之花雀，道士張素卿之道教畫，亦均為一代之選，各以專長鳴於當時而留不朽之名於後世，惜在此未容許一一加以介紹；又無遺作以資研究，實為遺憾的事。

（三）唐代西北邊陲諸地之繪畫遺蹟總說

唐代繪畫遺蹟雖較過去各時代爲多，然仍寥寥無幾，除前節所述諸代表作家之數點畫蹟外，可考者亦無多。吾人由這些稀世的遺蹟雖可窺見當時藝術之一斑，然尚不甚充分；今再將當時塞外邊陲的西域諸地——今之新疆一帶地方所遺畫蹟補充之，以考知唐世廣大領土內全部藝術之發展。中國本土古代畫蹟因種種原因遺存極少，所幸邊陲塞外遺存尚多，其藝術雖不及文化中心地之長安、洛陽名作的高妙，類都爲無名作家或工匠之流所作，然其間亦不乏値得一覩之佳構。吾人鑒賞之，不僅可以考見其地佛教藝術風格是受那方面之影響及其文化程度，社會風俗等等，且可證明自後漢明帝至唐代中期這六百餘年間我國佛教藝術是受那方面之支配等疑點。故這成爲唐代塞外邊陲之西域藝術，雖不足道，可是他是盡了擺渡之責的，爲溝通中國與西方間之文化的一大關鍵，研究東洋美術史者欲深知東洋藝術源流系統，理解這西域藝術實頗覺必要。

中央亞細亞卽古之西域地方，包括新疆、甘肅兩省，南鄰西藏之北，東至安西、燉煌，西及葱嶺，北至天山，其間有大戈壁及瑪海沙漠，主要之都邑東有燉煌，北有吐魯蕃（高昌，）庫車（龜玆，）西有喀什噶爾（疏勒，）葉爾羌（莎車，）南有和闐、于闐等。

此地方之交通，在漢代，爲中國與印度、波斯、羅馬帝國間之往來要道；往來最頻繁的時期，是在兩晉、南北朝時代。當時東洋之貨物直向地中海方面輸出，反之，羅馬之文明及希臘、波斯、埃及之藝術因此隨之而向西域途中及中國輸入。

與當時之美術最有直接關係的爲佛教，後漢時代已由喀什米爾、犍陀羅地方漸漸向庫車、和闐、喀什噶爾、吐魯番等處傳入，惟當時所傳入者爲小乘佛教，美術方面尙無足道。其後至三世紀後半，約當三國、西晉時代，中印度、大月氏等之大乘佛教輸入頓呈盛況，作了寺塔之建立，佛教美術遂顯出隆盛狀態。入唐歸入中國版圖，更形興旺。

但這最近始被世人所注意的古西域地方，其地域非常之廣大，昔時曾有五十餘小國家分立其間，且主權者交替頻繁，毫無統一的時候，欲考知其歷史文化之變遷而文獻又極少，僅能就我國正史中及張騫、法顯、玄奘及其他僧侶通過西域地方之旅行記等著錄中，略可明瞭其文化狀態之一鱗半爪而已。

那是最近一八九〇年的事，英國士官拔咔中尉於庫車附近發掘深埋土中之古塔的時候，獲得當地古代人記載於樺木樹皮上之經典的斷片，大惹起學者之注意，遂開了探檢之端。其後，英國之斯湯（Stein）曾於一九〇〇年及一九〇六年二次在和闐附近從事發掘，先後得到一萬餘點之遺品運往本國。自一九〇二年至一九一四年之間，發掘之事更多，德意志之哥爾英滑崋爾（Grün Wedel）利・哥庫（Le Coq），繼續在吐魯番、庫車等地發掘。接着俄羅斯之奧兒精捕爾悟（Oldenburg）哥治洛夫（Kozlov），法蘭西之配理歐（Pelliot）等又相繼進行探檢發掘。配理歐攜歸達九千點之多，均在庫車所探求到的。日本於一九〇〇年至一九〇八年之間亦組織大谷光瑞之探險隊前往發掘，許多遺品被其載往本國，現均藏於京城關東廳博物館。反之，我國則從未有人前往發掘，言之徒增歎息與慚愧而已。

試一觀這些遺品，其中有許多美術品是屬於中印度系統的，混合了犍駄羅、波斯的作風而成一種特有的中

央亞細亞樣式（卽西域式）頗富含異國情調（Exotic）的魅力。又有許多遺品則爲唐時代之製作，故含有唐代風格之成分的，大有助於吾人理解唐代藝術之眞象。

現存發掘品中之優秀品，首推柏林之人類學博物館（Museum für Volkerkunde）所藏，其次爲大英博物館及日本大谷探險隊之擕去者。今日本已有長谷川路哥之模寫本，東京美術學校藏有大英博物館所藏燉煌遺品的模本之模本。此類優秀品，頗膾炙於世人之口。

（四）庫車地方之繪畫遺品

今之庫車縣卽昔時龜茲國之故地，在渭干河塔里木河之北，闊克帖克山之南。唐曾於此置龜茲都督府，安西都護嘗治此。盛唐時代卽西曆七世紀頃，此處洞窟寺院之鑿造極盛，發揮西域特有之裝飾意匠，達於絕頂。當時中國、印度高僧之往來，多經過其地，而中國僧人前往傳教者尤多，故當地佛教的文化亦達於最高潮。因此盛唐以後其地藝術樣式多中國化了，在中唐以後爲尤盛。

庫車地方遺品之特色，是在生氣潑刺之點上。就繪畫方面觀之，其象形、描線等都充溢着一種生氣，特別是其手法，更可看出此種中央亞細亞獨特的作風。

此地方的遺品，在赫色勒、庫母支辣、克利西油等地均有遺存，而以赫色勒爲最。

赫色勒之壁畫：赫色勒，由庫車向西北行十五里許卽至，那兒有非常多的石窟羣存在着。這些窟院約爲六、七世紀所開鑿，其年代比後述的土魯番地方爲古。

赫色勒之窟院中所描壁畫的圖題，多爲供養騎士像、寓言圖、菩薩以及其他佛教的圖樣。所作許多畫像，大致都爲圓的頰，目鼻集中於顏之中央，頭面手腳的形相，描法均極銳利。故事畫中背景多作菱形或鱗形的柏樹葉花紋，於每一區劃內細心作出本生譚之類。由其色調上觀之，其地色概塗以暗褐色，人物等多作明色，這亦可說便是赫色勒窟院壁畫之一種特色。

赫色勒之供養騎士像——在赫色勒壁畫中，此像比較最古，在窟院祭壇左右之穹窿通路的兩側，各作四體或十六體，實爲赫色勒壁畫之先驅；更就全部西域藝術觀之，此壁畫亦占有重要位置。各騎士之姿勢（Pose）服裝、文樣、背景（Background）等，實均頗爲微妙。尤其是所描之線條，頗能顯示出一種力來，不過其描法多爲平面的圖案風，似嫌平板。

赫色勒之橫臥於佛足上之裸婦——本圖在赫色勒之洩支庫洞中。那纖細的筆致，那以淡墨與丹赭爲主色的色調，實頗能收立體的效果。這種姿勢，這種色調，這種筆觸，在他處實很少能到類似的例子。

在此洞窟中，尚有婦女舞踊圖、王者觀舞女之圖等，是值得我們加以幾分注意的。特別是那王者觀舞女之圖具有着深刻的構想，那自由的姿勢，洗練的筆致，高雅的賦彩等，無論從那方面觀之，都能顯示出纖好細致的感覺來，實可視爲佳構之一。

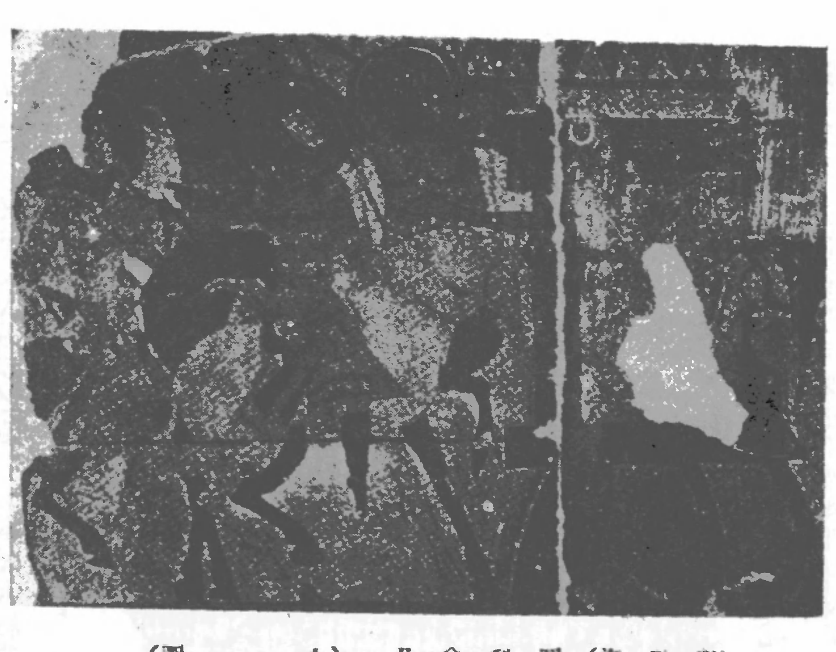
赫色勒之分舍利圖——這從摩耶窟所發見的分舍利圖，是用着稍稍放膽的手法畫成的，輪廓表現得富有彈力，而貌亦富有表情，特別可注意的是所描的馬。圖樣頗能現出活氣，色調明快而沈着。圖中描寫的，爲聞知釋尊

入滅消息後之阿闍世王，四兵卒從其後，頂其遺骨到達拘尸城外的情景；並於城內的彼方，描出分佛舍利的場面。

赫色勒之摩耶夫人靈夢之圖——本圖大約為五〇〇年代所作，在海馬洞之穹窿天井之側面那弦月形壁面。長約一丈，高約六尺餘。此圖，是採取淨飯王大妃摩耶夫人（亦作摩訶摩耶）於阿沙荼月之祭典最終日，盛裝在迦毘羅城之寢殿寶床上就眠，出現不知從何處來的四天王將其寶床運往雪山，由四天王之後妃等將夫人之玉體很敬慎



（圖一一八） 橫臥佛足上之裸婦（赫色勒池支庫洞）



（圖一一九）分舍利圖（海馬洞）

小心的洗淨，使變成十分清香，奉之安臥於金殿，當時得到兜率天宮的菩薩，由夫人之右脇入胎這一段故事。圖中所描寫的，便是夜間入夢的情景，至為緻密。

以上均為赫色勒石窟羣所發見者，為唐代西北邊陲諸地出土壁畫中之白眉，頗多為德國之哥爾英・滑基爾及利・哥庫等人所攜去。有些則為日本大谷光瑞所發掘。

其他主要遺品：

千佛像　海馬洞石窟發見　柏林民族學博物館藏

壁堂供養貴紳象　敏・烏苡石窟羣中發見　柏林民族學博物館藏

（五）土魯蕃之繪畫遺品

土魯蕃即古之高昌地方，隋代曾於此出現一高昌國，其後為唐所滅。地當庫車與敦煌之間，天山山脈之南，哈密之西，西北出為迪化省會，西南出為焉耆，分道於此，故為古來中國

往西部亞細亞之唯一通路，至爲重要。於此地方曾發見極豐富的藝術遺品，其主要的地爲木頭溝、喀喇和卓、吐峪溝、豁支啓約烏、倍席苦爾史庫、阿史答那、辛寧等等。



壁畫斷片（新疆木頭溝發見）（圖一二〇）

此地方的許多遺品，頗能發揮中國式佛教美術之風格。已脫離印度風之糾纏，且捨棄了西域固有的潑辣性特點，其所受唐代風格的影響之深，是不難想見。遺品之種類，塑像殊尠見，繪畫爲最多。紙本、絹本、壁畫均有，所藏實頗豐富。製作之最盛期是在中唐之末期。畫多有平面的感覺，此點實爲此地方遺品的特徵。

喀喇和卓之風俗畫——於喀喇和卓附近之墓中所發掘得的風俗畫中，有畫作桃花似的美人圖及其他數種斷片。觀其手法，美人之顏，雙頰豐滿，幾疑是唐代中國本土之繪畫，又

極似敦煌發見的樹下美人圖之作風。所描之線，細銳而輕快，完全爲一種感覺的描寫；色彩亦極鮮麗，調子明快富有刺戟性，極能顯示當時摩登女性(Modern-girl)的意態。此些斷片，被日本大谷光瑞探檢隊之橘瑞超攜去一部分，英國倫敦大英博物館亦藏有一部分。

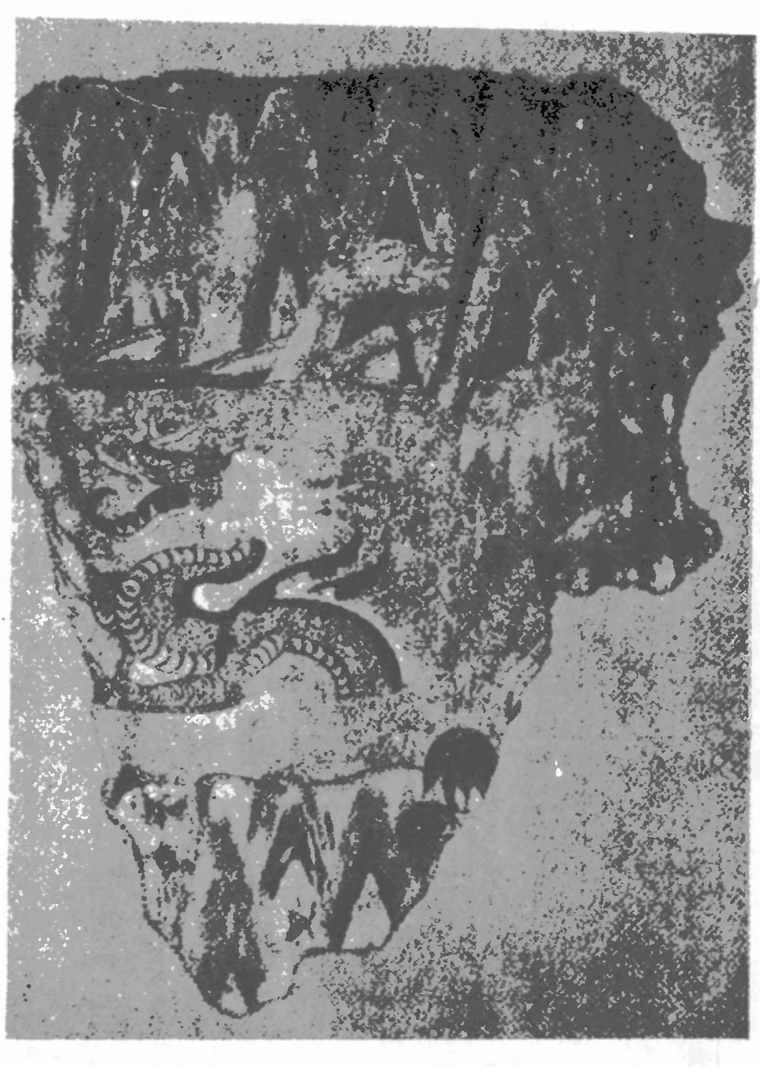


（圖一二一）風俗畫殘片（吐峪溝附近）

吐峪溝之佛畫斷片——此爲喀喇和卓附近吐峪溝之佛教的遺址所出土者，就大谷光瑞所攜去的斷片觀之，畫於絹地之上，作風至爲闊達。其題材，有圍繞坐佛之四天王及阿彌陀淨土圖等。

今單就此地方遺品之圖像言之，自其顏貌，眉目以至衣冠、文樣等，筆致都頗練達流暢，手法亦極纖細、健實。特別是那配色，本尊的赤衣配以肉色的面貌、胸邊、日光、再加以綠青、金泥、

切箔等背景之色，或具有刺激力，或有沈着之感，變化巧妙，頗能收照應的效果。各像的姿勢、表情等，亦極能顯示嚴肅與高雅。其製作年代約在七七〇年代頃卽唐之代宗之世。



(圖一二二) 倍席苦爾史庫之龍圖(吐魯番附近)

倍席苦爾史庫之龍圖——這倍席苦爾史庫在土魯番東八里之處，木頭溝及喀喇和卓卽在其鄰近。這裏所發見的，爲壁畫之龍圖殘片，今藏柏林之人類學博物館。於塗着朱色的天空之下浮出許多三角形的峻峭的山峯，重重疊疊，顯出極爲嶙峋深遠之狀，其間開出一塊綠的湖面，洶湧的波浪中顯出一匕半身騰於空中的龍，張牙舞爪，鼻端描出忍冬形火焰樣的鬚，並露出狹長的雙

翼。樣式奇古，構圖亦極少見，不論山峯、龍水，均爲平面的描法，實爲土魯番繪畫之代表作。

其他出土品：

壁畫普賢菩薩圖　新疆庫母支拉出土　柏林人種學博物館藏

末尼教壁畫殘片　新疆高昌城末尼寺院中堂發見　柏林人類學博物館藏

旛畫回鶻供養者像　新疆土魯番地方發見　柏林人種學博物館藏

（圖一二三）樹下美人圖
（敦煌石室）

燉煌千佛巖諸石窟遺品中，晚唐、五代、宋初之物亦頗多，晚唐期之遺品，壁畫、幢、幡畫均有。壁畫之命題與本土兩京諸寺相同，以種種經變、淨土變相，千臂千鉢文殊像之類爲多，幢幡之畫以阿彌陀，觀音，地藏等等爲多。其製作年代可考者，如咸通五年之文殊，普賢諸觀音及天復十年之觀音等等是。今揭露燉煌石窟所出之樹下美人圖於此，此圖樣與日本畫風至有關係，宜加注意。

唐代之書法

（一）唐代書法概況

唐代爲中國文藝的黃金時代。在這三百餘年間的君王，無不雅好藝術，獎勵藝術及優禮藝人之舉，不一而足。當代帝王既如此重視藝術，故以科舉取士，文士、藝人遂均獲得功名爵祿。書法優良，爲獲取功名的唯一捷徑，故自科舉制度興，書的藝術亦頓呈展開的局勢。

唐代爲近體文字的整頓期，近體文字即楷、行、草之類。

初唐有虞世南、歐陽詢、褚遂良、薛稷等四大書家。薛稷筆蹟傳世極少，故不爲後世所注意；虞、歐、褚三人遺蹟極多，故能經宋、元、明、清而至今日仍爲習字之模範。虞世南傳智永之書法，故富有王羲之系統的婉雅之趣。歐陽詢博得勁峭嚴整的好評，帶有六朝北派的餘韻。褚遂良之書有疎瘦勁練之特色，少時曾學過歐、虞。初唐期的楷法，大致不脫離這虞、歐、褚三大家作風的範圍。

盛唐的楷書至顏眞卿出，遂發生一種新傾向，這新的書風之特色在皮肉上，當時與楊貴妃的丰肥同樣，頗適合玄宗個人的嗜好。唐初四大家的書，多以瘦勁勝，尤以褚遂良爲甚。此種專尚筋骨的書風曾保持其勢力，經過了相當長的時期，今一變而爲丰肥的書風，實爲流行瘦削書風之後的一種反動，原是不足怪的現象。

繼顏眞卿之後的爲柳公權，唐代楷書發達至此始告終了。柳書是脫胎於顏書，而能獨出新意，對於結構方面

頗多創見。

唐之行書，以模倣王羲之爲主，故蘭亭序、聖教序極有權威。作家如太宗、李邕、徐浩等，多少有些創意。

草書，受王羲之、王獻之、智永的影響極大，孫過庭爲其忠實的學習者。作家如張旭，有草聖之譽；如僧懷素，則以狂草得名。

篆書，在唐代以李陽冰爲第一，其書風是師泰山、嶧山諸秦碑。此外，唐人作篆書者雖多，可是沒有一一舉而論之的價值。

總括之說：唐代的書，是以楷書爲中心，繼承了六朝的餘風，各家本各自的個性創出各種奇美的新意。此時期內的作家對於點畫的整頓均極注意，故關於結構方面創立了不少法則，後世學者便利不少。

書的藝術既如此進步，書法、書學、書品之類論書著作當然也必相伴的發達。這些議論學說，對於後進是一種指導，同時也可說是一種束縛。關於書的技法方面，有歐陽詢的八法，李陽冰的翰林禁經，張旭的筆法十二意，唐太宗的筆法訣，張懷瓘的用筆十法、玉堂禁經，陸希聲的撥鐙五字法，以及盧攜臨池妙訣，韓方明授筆要說等；書學方面，虞世南則有勸學篇、筆髓論，歐陽詢有用筆論，張懷瓘有文字論、六體書論、評書藥石論，而孫過庭之書譜則更有名；書品方面，如李嗣眞的書後品，張懷瓘的三品書斷、書議、書估以及竇泉的述書賦等均爲精慣之名作。就中張懷瓘爲大可注意的人物，他在開元中爲翰林院供奉，兼工眞行、草書，自謂眞行可比虞、褚，草欲獨步於數百年間云。薈集諸家論書的文章而成一大名著的，有歷代名畫記之著者祠部員外郎張彥遠的法書要錄十卷，遠自東漢近迄

元和年間的有價值論書文辭，均羅致在內，為後世論書者一大根柢。

（二）代表書家及其作品

唐太宗（六二七——六四九在位）——唐太宗李世民是高祖的次子。他是一位與藝術最有緣的帝王，不特是書、畫、文學的愛好者、鑒藏家，且自身即是不朽的書家、文學家。他對於王羲之的書特別眷賞，曾於貞觀初出御府金帛下詔購求其真蹟，海內收藏家爭相呈獻，民間幾無遺逸。蘭亭敍、樂毅論等真蹟，太宗尤為寶重，當其臨終時曾有遺言以寶藏之蘭亭敍為殉葬物，其愛好可以想見。

(圖一二四) 千字文(歐陽詢)

其書受之於史陵，工隸、真、草、飛白，筆力遒勁，為一時之絕。嘗作筆法、指意、筆意三說以訓學者，又嘗贊王羲之傳，

論字學。

傳世法書：

晉祠銘	行書	貞觀二十一年	山西太原
溫泉銘	行書		敦煌石室遺藏　現歸法國巴黎圖書館
魏徵碑		貞觀十七年	

歐陽詢（五五七——六四一）——被尊爲貞觀四大書家之一的太子率更令，弘文館學士歐陽詢（字信本）是一目數行的文學家，同時又爲帶有六朝北派餘韻的大書家。其書八體盡工，篆書尤精，飛白冠絕當世，峻於古人，眞行之書另成一種獨特的風格，草書迭蕩流爽，視之二王可爲動色，而其正書尤爲翰墨之冠，當時雞林國（新羅國）曾遣使者前來其法書，其書名遠及夷狄，當時高祖聞之亦大加贊嘆。

當其學書之初，因見王右軍教獻之的指歸圖，以三百縑購之而歸，賞玩經月，喜得夜不成寐，遂倣右軍書，其後險勁過之。此勁峭嚴整，便是他書風之特色。

其法書之代表作，有下數點：

隋柱國弘義明公皇甫誕碑	正書（無年月約貞觀初）	陝西西安
徐州都督房彥謙碑	隸書（貞觀五年三月）	山東章邱
虞恭公溫彥博銘	正書（貞觀十一年十月）	陝西醴泉

九成宮醴泉銘　正書（貞觀六年四月）　陝西麟遊

化度寺邕禪師舍利塔銘　正書（貞觀五年十一月）　原石已佚，重摹本一在西安府學，一在大興翁氏

宗聖觀碑　正書（武德九年）　陝西盩厔樓觀

史事帖　張翰帖

虞世南（五五八——六三八）——秦府十八學士之一的祕書監永興縣子的虞世南（字伯施），亦爲王羲之系統的初唐書家。當時太宗嘗稱世南有德行、忠直、博學、文辭、書翰五絕。其書當然非直接學自王羲之，卻是親傳智永之祕法的。

唐太宗長隸書，其師便是世南，褚遂良少時亦摹學過世南。其所著勸學篇、筆髓論，後世學者多宗之。

世南與歐陽詢雖均爲王右軍一派，然歐以險勁勝，虞則以婉雅之趣勝，各有新意，其所以能成不朽之名家者卽在此。孔子廟堂碑爲楷書的筆蹟品位之高被稱爲唐碑第一。

代表遺作：

孔子廟堂碑　積時帖

汝南公主墓銘　左腳帖

褚遂良（五九六——六五八）——官至中書令，河南郡公，吏部尚書，同中書門下三品，尚書右僕射的褚遂良，與虞世南、歐陽詢、薛稷同爲唐初之『貞觀四家。』他是繼虞世南之後，經魏徵向太宗前吹噓，然後得名的。又精

於鑑別，當時太宗所徵求到的王羲之書蹟，無有能辨其眞僞者，後經遂良細加審查，備論所出，一無舛誤。

其書，少則服膺虞世南，長則祖述王右軍，眞書甚得其媚趣，隸行亦嘗師授史陵。疎瘦勁練爲其特色，用筆輕妙，富有變化，結體不拘束，此點尤爲見長，惟其書風是隨時代略有變異。最能發揮其特色者，有下數遺蹟：

伊闕佛龕碑　正書（貞觀十五年十一月）　河南洛陽龍門賓陽洞外

梁文照公房玄齡碑　正書（無年月永徽三年？）　陝西醴泉北煙霞洞外

三藏聖教序並記碑　正書（永徽四年十月）　長安慈恩寺大雁塔

同州三藏聖教序　正書（龍朔三年六月）　陝西大荔

京師至德觀主孟法師碑

倪寬贊　枯樹賦

薛稷與薛曜（七〇〇年代）——這位官至諫議大夫，昭文館學士，封晉國公，歷太子少保，禮部尚書的薛稷，不僅以書名天下，畫在當時亦稱絕品。其書是在其外祖魏徵家學虞、褚之書的。其書風是結體遒麗，筆畫雄健。後來北海太守李邕，祕書監賀知章傳其法，同鳴於開元年間。惜其法書與畫蹟一般幾無流傳，所幸昇仙太子碑（河南偃師）尚留有其正書，尚可窺見其書風之一面，後世但知有虞、歐、褚而不知有薛稷者，便是因缺少偉大遺作之故。據說畫工人物，又爲畫鶴專家，所作壁畫多有李白、杜甫、宋之問等詩人之題贊及詩，名重一時。

其弟薛曜官至奉宸大夫，汾陰縣開國男，當介紹了「貞觀四家」之後，他便成爲初唐書史上不可不推薦的

作家。其書瘦勁而有銳鋒，與六朝北碑的險峻略爲異趣。當時楷書概不能脫離虞、歐、褚三家範圍，惟獨辟曜不從時流，不受王家餘勢的支配，而另具一種作風，實爲初唐大放異彩。現在大作有下四種：

封祀壇碑　正書（登封元年十一月）　河南登封

昇仙太子碑陰武后遊仙篇　正書（聖歷二年六月）　河南偃師

遊石淙詩摩崖並序　正書（久視元年五月）　河南登封

秋日宴石淙序　正書（久視元年）　河南登封

顏眞卿（七〇八——七八四）——刑部尚書，太子太師，魯郡公顏眞卿，字曰淸臣。這忠烈至純的顏眞卿，在玄宗朝內是盡了忠誠的。當天寶末年，他爲平原太守，知安祿山將反，於是乘霖雨，完城浚壕，料丁壯，實倉廩，及反，河北諸郡縣皆從賊，獨平原堅守，且倡義討賊，曾一度抗之。

其後至德宗朝，他已封魯郡公而改太子太師，當時李希烈反，朝廷擬使大臣往陳禍福。相盧杞建議使眞卿前往宣慰，詔下，滿朝失色，知其不還，親族餞於長樂坡。及至東都，被希烈養子千餘人包圍，拔刃擬之，欲威脅他降服，眞卿神色自若，始終不屈節，興元元年八月遂被希烈所縊殺。德宗聞其死節，廢親朝五日，贈以司徒，謚曰文忠。

眞卿歷相四朝，忠直孝友，羽儀王室，詩評之曰『千五百年如烈日，二十四郡惟一人』實非過譽。他的一生既如此壯烈，故其筆蹟亦頗雄渾莊重，極能顯現出他的氣節而爲天下後世所敬仰。宋朱長文於墨池編云『觀其中興頌，則閎偉發揚，狀其功德之盛；觀家廟碑，則莊重篤實，見其承家之謹；觀仙壇記，則秀穎超舉，象其志氣之妙；觀元

次山銘，則渟涵深厚，見其業履之純。」這眞是眞知之言。我們觀摩其書蹟，及其文章，都可想見其剛果的精神與嚴正的品格。

觀其不論何種遺蹟，都用蠶頭、燕尾、折釵股、屋漏痕的筆法，於此毫無遺憾的反映了他的品格。他的全生命充滿了一種「力」，故其書法亦是一種「力」的表現，當時評之曰「點如墜石，畫若夏雲，鉤似屈金，戈同發弩。」這稱讚並非過分。

他好書，一生名作極多，晚年常載石以行，遇可記述之事卽書於石而鐫之，隨處留其所刻石，故其石刻書蹟遺留至今的，其數實非其他書家所能及。所書碑碣，多由當代唯一大篆書家李陽冰題額。其法書眞蹟，今尙有爭坐位帖，頗可見其眞面目。今就二三十種遺書中，擇其最有名者列舉於下：

千福寺多寶塔感應碑	正書	天寶十一年	西安府學
東方先生畫象讚	正書	天寶十三年	山東陵縣
與郭僕射碑	草書	廣德二年？	陝西長安
麻姑山仙壇記	正書	大曆六年	江西撫州
大唐中興頌摩崖	正書	大曆六年	湖南祁陽
干祿字書	正書	大曆九年	四川潼州
送劉太沖敍	行書	無年月 宋人重刻本	江蘇溧水

贈太子太保顏惟貞廟碑	正書	建中元年	陝西長安
八關齋會報德記	正書	大中五年	河南商邱
容州都督元結表墓碑	正書	大曆□年	河南魯山
錢唐縣丞殷履直妻顏氏碑	正書	開元念六年	洛陽玉虛觀
茅山元靖先生李含光殘碑	正書	大曆十二年	江蘇句容
顏氏家廟碑	正書	建中元年	西安府學
郭氏家廟碑	正書	廣德二年	陝西長安
武衛將軍臧懷恪碑	正書	應德元年	陝西三原
廣平文貞公宋璟神道碑	正書	大曆七年	河北沙河

柳公權（七七八——八六五）——晚唐之書家中，最爲後世所尊敬且遺蹟亦較多者，爲河東郡公，太子少師柳公權（字誠懸）。他一生歷穆、敬、文、武、宣五世，侍書中禁，備受五帝之寵遇。當其初，穆宗於佛寺見其書蹟，欽佩不止，及即帝位，召見即日拜右拾遺，充翰林侍書學士。自此以後，書名大震。當時公卿大臣家碑誌，不得其手筆者竟視爲不孝；外夷入貢，多另以貨貝購求其書；宣宗曾召升殿御前，令軍容使西門季玄捧硯，樞密使崔巨源過筆，連書三紙，賜以錦綵餅盤等銀器後，仍令自書謝狀，不拘眞行。其筆蹟珍貴若此。

其書源出王右軍，遍閱近代諸大家筆法，自創一種書風，豐潤極類顏眞卿，而體勢的勁媚則過之。正書及行書

誠如米長文所評，皆妙品之最，草書亦不失為能品。

代表書蹟：

平西郡王李晟神道碑	正書	太和三年	陝西高陵
大達法師元秘塔碑	正書	會昌元年	陝西長安
魏公墓先廟殘碑	正書	會昌六年	陝西西安
金剛經	正書	長慶四年	昔藏敦煌石室今歸法國巴黎圖書館
義陽郡王苻璘碑	正書	太和七年	陝西富平
馮宿碑	正書	開成二年	陝西西安

當代書家中，以草書得名的，尚有長史張旭（字伯高，公元七四〇年代）秘書監賀知章（字季眞，公元六五九年至七四四年）右衛冑曹參軍孫過庭（字虔禮，六八五年代）高僧懷素（字藏眞，公元七二九至七八五年）以篆書成家者，則有將作少監李陽冰（字少溫，七六五年代），以行草兼工的，則有北海太守，秘書監李邕（字泰和，公元六七八至七四七年）。此外，如太子司議郎陸柬之（六四〇年代），吏部侍郎，集賢殿學士，太子少師徐浩（字季海，公元七〇四至七八二年），則兼工各體，均為留有不朽之名的傑出作家。

張旭善狂草，有草聖之譽，草書遺蹟以殘存二百餘字之千文為最重要，楷書有郎官石記，精勁嚴重，頗足窺見草聖的眞面目。賀知章自號四明狂客或秘書外監，頗有浪漫藝術家之風度，筆力遒健，風尚高遠，其眞蹟孝經現藏日本內府視為國寶。孫過庭受王羲之父子書風之影響最大，其有名的書譜及千字文為後代草書唯一範本。僧懷

素是狂草名家，自言得草聖三昧，其大小千文雖有評爲僞物者，他如聖母帖、自敍帖、苦筍帖非勻整濟熟，卽高古超邁，俱足烜赫一代而爲後世草書之法。李陽冰的篆書在唐代稱第一，自稱『斯翁之後直至小生，曹喜、蔡邕不足言』，其書勁利爽豪，少年稍疎瘦，晚年愈淳勁，法書有城隍廟碑、三墳記、滑州新驛記、縉雲孔子廟記、先塋記等。李邕有『書中仙手』之目，書風源出王右軍而能擺脫其習，加以新意，自成一種逸遒的風格，觀其書能想見其風采；文章

(圖一二九)　孝　經

(賀知章作日本內府藏)

長於碑頌，前後撰碑八百首，多自書之，故現存遺蹟尚多，岳麓寺碑、李思訓碑爲其代表作。陸柬之書學其舅虞世南，在初唐與歐、褚齊名。論者云其隸行入妙，草入能，隸行於今殆絕，遺迹其草書意古筆老，傳世作有頭陀寺碑、急就章、武丘東山碑。徐浩在肅宗、玄宗、代宗朝所受寵遇罕與爲比，眞、行、正書、八分無不精工，世人狀其作風有『怒猊抉石，

渴驥奔泉」之勢。不空和尚碑、大證禪師碑爲其代表傑作。

唐代之雕塑

(一)唐代雕塑概況

魏、隋時代盛行佛教的石刻造像，入唐以後佛教勢力仍保持往時的狀態與道教分庭抗禮，並未見衰，故造像之風氣仍不絕的繼起着，而至盛唐末期更盛極一時。雕刻的技法，當然也隨着時代向上進展，凌駕前代，名作亦產生不少。

唐初貞觀十九年一月(公元六四五年)玄奘三藏由印度歸國之際，曾攜回三、四尺高的佛像五、六體，與後三年(公元六四八年)隨王玄策使天竺之宋法智所臨摹來的諸種圖像，對於當代的造像形式，多少總受到些影響。

塑像之事肇始於作俑，女媧摶土爲人之說，皇古傳述，荒唐難信，戰國以後泥塑、木雕之事，始見於著錄，試觀戰國策所載蘇秦對孟嘗君所說土偶桃梗之言，頗可確信。韓非子所記桓赫之言曰：「刻削之道，鼻莫如大，目莫如小。鼻大可小，小不可大也；目小可大，大不可小也。」此爲當時雕塑人像技術方面之名言。當初所塑造者，類都爲聖賢忠義之遺像。佛教傳入中土後，初用金石造像，至隋代前後始漸流行繪塑木刻之佛像，然尚不及造石百一。「塑像」二字在歷史上，以端方陶齋所得北齊天統三年造之張靜儒素像記爲文獻上之嚆矢。現代所存塑像遺物之最古者，亦爲唐代之作，唐以前未有聞見木雕的製作，入唐以後漸見迪行，名品亦較前代爲多。那用白檀雕成的小像

(圖一二六)　檀龕寶相枕本尊(日本金剛峯寺藏)

佛龕，特名之曰「檀龕寶相」在初唐曾流行一時。

從雕刻的技法上觀之，全體各部的比例頗合黃金律，(Golden Law)各種姿態益加妥貼，不失平衡(Balance)，面貌有漸漸圓滿的傾向，表情溫和頗合理想，頭髮多捲髮與螺髮相半，衣褶的手法比魏、隋作風更為流麗，披以羅衣，體軀多作如實的透露出來的樣子，樣相極為洗練。

當時於崖壁鑿造佛龕或開鑿新窟以造佛像之舉極為盛行，且其地域已普遍至當代諸重要地點，不像前代僅限於一二處。自國初以來

至盛唐末期絡續在河北唐山之宣霧山，磁洲之響堂山，陝西邠州之大佛寺，山東歷城之千佛山，益都之駝山，河南鞏縣及洛陽之龍門等石窟中，添造了無數佛像；盛唐以後直至晚唐，東方以山東一帶爲中心，如益都之雲門山，歷城之佛峪，長清之靈巖寺等處均有造像，西方則以四川爲中心，如南江、巴中、簡陽、大足、北山等之摩崖，開元以後均有造像。而以開元三年劍南接察使韋杭於廣元縣北開鑿之千佛崖爲其代表。此外，敦煌之千佛岩中有武周時鑿造之睡佛洞，山西天龍山石窟羣中亦有唐代添造的佛像，而天龍山的技術尤爲洗鍊，姿態與衣褶極能表現婉巧委曲之美來。石窟崖壁以外的石刻造像，至今遺品尚頗多，西安寶慶寺所藏則天武后建立七寶台之遺物尤多，惜這些名貴的佳作大半已被日本早崎天眞攜去了。

當代道教既頗得勢，道像的製作當然也頗興盛，故遺品亦頗多。天寶三年之後，兩京及全國各州各羣都興建開元觀，各觀都供奉着官銅所鑄的天尊像；又如太清宮取長安武功縣南太白山之白玉石，命名匠元伽兒作玄元像，而於其側侍立着文宗的眞容，驪山之華清宮亦以幽州之白玉石命元伽兒作老君像安置其間，於此可以想見唐之尊崇道教及道像製作之盛。惟造像雖盛極一時，論其藝術卻無足觀，樣式作風完全摹倣佛教的。佛像有作於魏多朝式有蓮花臺座之上者，而道像亦有之；佛像合左右兩夾侍而成三尊像，背光作圓形或寶珠形，而道像的配合亦多作此式；佛像之臺座前側，每於中間作香爐，兩旁作獅子及供養人物之浮雕，而道像亦如之，所異者僅老君像面有鬚髯，頭戴寶冠，右手持符而已。故驟覩其遺品，幾有疑是佛像者。且其製作遠不及佛教像之精妙，所以在這裏敍述了佛教雕刻之後，便可推知道像的藝術之如何，沒有再加伸述的必要。

宗教以外的雕刻，以宮殿陵墓之儀飾爲主。當時鑄造技術已極進步，如貞觀末年所雕爲先帝所擒服者頡利等十四蠻夷君長像及武后延載元年（六九四年）武三思請鑄上刻武氏功德立於端門外的高十丈五尺徑丈二尺之天樞等之偉觀，今均已不可復覩；然當代之石人獸，碑碣之類遺留至今者，尙不在少。唐禮陵墓儀飾之制，墓道兩側之石人獸，三品以上許用六，五品以上用四，又五品以上得用高九尺的螭首龜趺之碑，七品以上及以隱倫道素孝義著聞之人，限用高四尺的圭首方趺之碣，故當代宗室臣民之陵墓，類都有石人、石獸及施着雕飾的碑碣，其重要的遺蹟，如陝西醴泉縣九嵕山太宗之昭陵，乾縣西北梁山高宗之乾陵，河南偃師縣（卽緱氏縣）弘太子之恭陵，陝西咸陽東北武后父之順陵，均有石人、石獸的佳作。雕飾最爲精巧的碑石，有西安碑林的大智禪師碑，大秦景教流行中國碑及慈恩寺的三藏聖教序碑之類。

入唐以後，君民間偶像崇拜之風益盛。民間有德於社會的士人，鄉邑每爲之建專祠，或造其像安置於家廟而供養之；各地聖廟學堂均置孔子十哲像；道觀佛寺亦設聖容院供奉歷代帝王御容；宮殿亦有列帝像者，長安宮昭慶殿之十八帝眞容卽其一例；又有製作壽像者，相匠韓伯通卽爲製作此種肖像之能手。此外，各地盛建淫祠，而以吳、楚爲尤多，武后垂拱四年狄仁傑曾奏焚淫祠達一千七百餘所之多，獨留夏禹、吳太伯、季札、伍員（運）四祠，此類淫祠亦均塑着神像，惟其製作現代一無遺存。

（二）唐代佛教造像遺蹟

天龍山第十四窟西壁菩薩——（見卷首插圖八）此窟之後壁刻有三尊佛，左右壁亦各有半跏或立着的

菩薩像之雕刻。特別是那西壁的菩薩，半跏於蓮座之上，姿勢至爲自由，上半身有神的稍向左傾，頭亦隨之作傾側的光景，頗具一種魅力。口角唇邊及眉宇之間，均有寫實之感。寶冠、佩釧、腕飾以至天衣的褶襞等等，在前代均頗難見到。胸、腰、臍、臂均袒露于外，其餘部分亦由羅衣底下透露於外。衣紋的線，自由而流暢，表現衣料的軟薄的感覺是何等的充分。作風極似中印度之笈多朝式，惟技法比之更爲精進，稱之爲入神的傑作實無不可。像後加以簡素的背光，更增強此像的效果。

此窟爲唐初重要遺蹟之一，窟甚小，廣爲九尺七寸，進深七尺九寸五分，天井之高不過九尺。

天龍山第十七窟東壁本尊佛——這第十七窟中左右及後壁的三方均設有佛龕，三佛龕的雕刻均頗可觀，特別是東面的本尊釋迦如來倚像尤爲優美。倚坐於方座之上，姿勢很是端嚴，面相慈祥，頭髮柔和，頤作二重，頸亦成三段，衣文的褶襞反反復復頗有旋律的美，總之，是運用寫實的妙腕所形成的自然的美。實可視爲唐代石佛中之白眉，爲他處難於見到的絕品。

此窟，在西峯中央部最高的斷崖之上，非常難於攀登。窟之大小，廣與深均約八尺，距天井之高亦爲八、九尺左右。

天龍山第二十一窟本尊及其脇侍菩薩——本石窟，在西峯最西端，爲洞寬八尺，縱徑十一尺，高約七尺餘的小窟，而其內卻懷藏着極壯麗的石佛。

居中之本尊，趺坐於蓮座之上，由那半閉的眼簾下保持着無量慈祥的容顏。背光作尖圓形，極爲注目。披掛於



（圖一二七）　天龍山第十七窟東壁本尊



（圖一二八）天龍山第二十一窟本尊及脇侍菩薩

肩頭的天衣，經臂腕而達於腿腳之上，衣文的線條至爲流利，與那背光及身光相配合，頗能獲得線的諧和之美。所施手法均極流麗，尤其是那左脇侍菩薩的手掌中垂掛下來的衣文，更能看出其遒勁的妙技來。

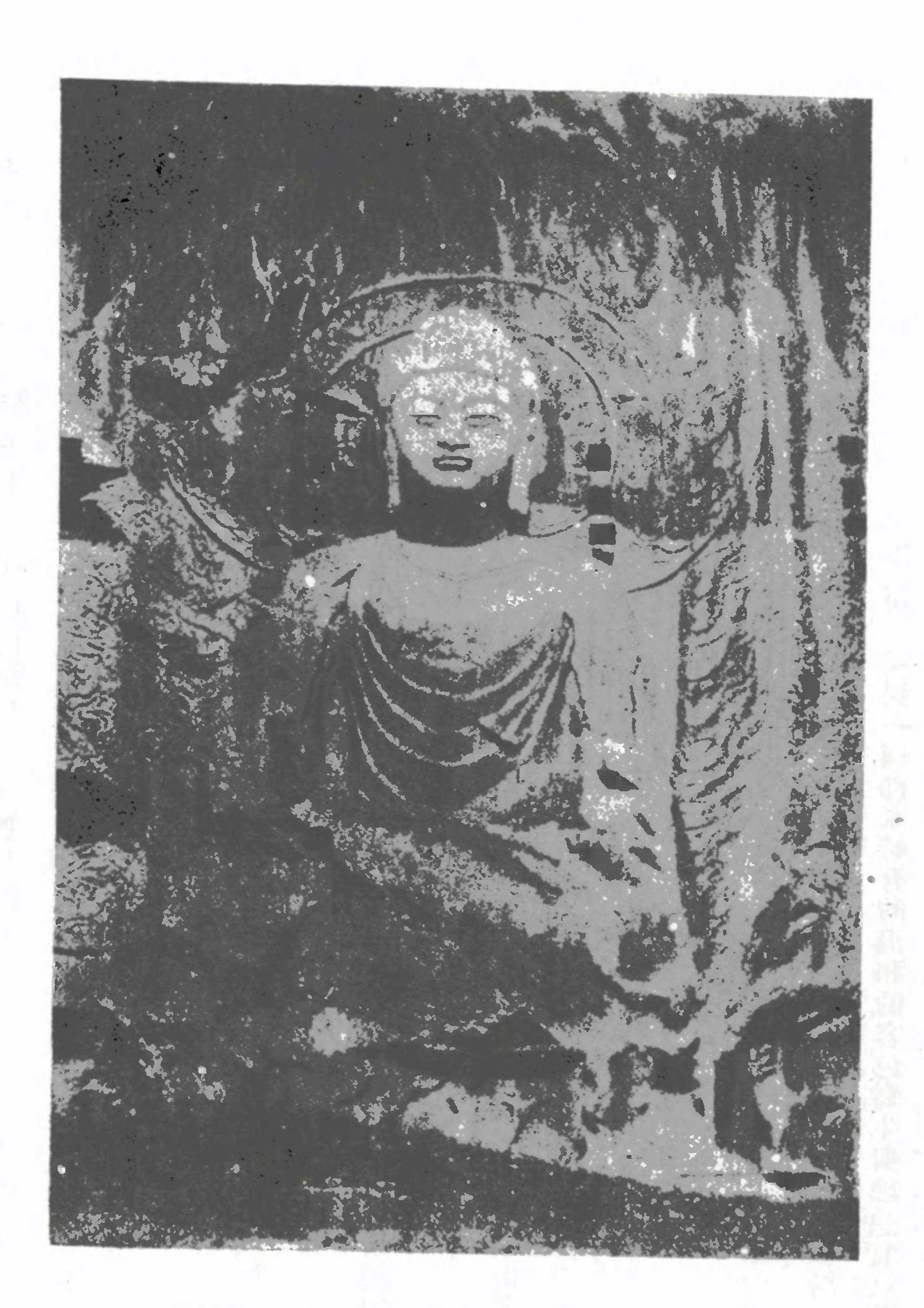
本尊的天衣的下裾，披掛於蓮座的椽邊，作起伏垂披之狀，手法完全爲寫實的。本像在天龍山許多佛像中，爲技法上特別美的傑作。

龍門敬善寺洞（六六〇年代）——在伊水西岸潛溪寺之南方高所，第五窟名敬善寺洞。此洞約爲高宗顯慶末至龍朔初年之間由太宗妃紀國太妃韋氏所造鑿。其後壁中央的本尊釋迦坐像及左右壁間的兩羅漢、兩菩薩、二天人之像，頗足一觀。但在這些像之間，尚混雜着許多別的菩薩天人像。那本尊的慈顏，與那端然的容姿，均顯示着初唐時代的圓熟的作風。

龍門奉先寺盧舍那佛（六七二——六七五年）——奉先寺洞爲唐高宗於咸亨三年下勅所開鑿，在龍門西峯之懸崖。初僅鑿造盧舍那佛、兩羅漢、兩菩薩、兩神王、兩力士，其餘許多佛像均爲後來所刻，前後費三年半，直至上元二年始工畢。本洞以盧舍那佛爲主，在龍門諸作中推此佛像爲第一巨壯的佳作。

當時皇后武氏曾以自己二萬脂粉費，捨於此舉，助成此大業。

本尊盧舍那佛，高約三十五尺餘，其下之臺座高約十尺餘，自地面至光背之頂，達五十尺高，偉大誠無與比倫。鑿造於岩層中黑大理石的最良好之處，使像增美不少。波狀的頭髮，衣文的褶襞，以及頸部的手法等，均現着洗練的美，特別是那明徹的眉宇、鼻梁、口邊等部，頗能表現一種佛家特有的溫和的容色，寫生與理想實已巧妙的融和



（圖一二九）　奉先寺盧舍那佛

（洛陽龍門）

了。惜兩手兩膝均已失去，未能窺其全部，實爲遺憾的事。背後岩壁間刻有火焰文的背光，與那溫顏對照，頗能收調和統一的好果。

龍門智運洞（六八〇年）——本窟亦稱第九窟，高宗永隆元年所創鑿。窟內之後方，作八角座，其上安置本尊釋迦坐像，左右窟壁餘地滿施千體佛的雕刻。平的天井上，中央刻着大蓮華，周圍作天人的浮雕，更於其周圍雕出「大唐永隆元年十一月三十日成，大臨姚神表內道場智運禪師，一萬五千尊像龕」的文字。據此，故可斷定爲西紀六八〇年沙門智運所開鑿，所以有智運洞之名。

西安寶慶寺陽刻釋迦三尊佛（七二四年）——西安寶慶寺陽刻的釋迦三尊佛，爲玄宗帝開元十二年則天武后所經營，由虢國公楊思勗等雕刻，當時安置於城東光宅寺的七寶臺，後來移至寶慶寺，嵌入佛殿的壁間，至今保存完好。

中間的本尊釋迦佛，倚坐於方座之上，兩腳踏着小蓮華。手法爲寫實的，從其洗練的衣褶，秀麗的眉目，多稜形的背光，均衡的姿勢，以及天衣，裝身具，寶冠等各方面觀之，都可看出此種手法來。本尊頭上的寶蓋與其左右的飛天，意匠別緻，手法巧妙，實爲唐代石窟以外諸石像中之代表作。

崑山角直鎮保聖寺之羅漢塑像（七三〇年）——保聖寺在江蘇吳縣及崑山縣合轄的角直鎮，創立於蕭梁武帝天監二年，宋祥符六年賜紫僧維吉重建，明崇禎七、八年重修。大雄殿中央，石壇上有丈六釋迦本尊坐像，左右有迦葉、阿難立像。東西兩壁，列羅漢十八尊於「塑壁」間。羅漢像傳爲唐開元中雕塑聖手楊惠之（詳後）所塑。



(圖一三〇) 寶慶寺三尊佛

(陝西西安)

這歷刼不毀的塑造名蹟直至今代始聞名中外，民七顧頡剛氏首先發見，其後日本東京美術學校教授大村西崖聞知，立即由東京不遠萬里而來參觀，歸國即著吳郡奇蹟塑壁殘影一書。大村來時，（民國十三年）各像尚安置原處未稍移動，本尊趺座業已破壞，阿難像心柱已斷折而傾倚本尊之旁，三尊作風不類唐作，然頗具古意。兩旁塑壁作出山岩、雲樹、洞窟、海水等，其間上下各處，配置羅漢，位置錯落古雅，惜塑壁已大部分傾坍剝落殆盡，土塊



（圖一三一）保聖寺羅漢塑像

（崑山甪直錄）

山積。粧鑾色彩業已剝落，全體成灰白色，間有呈黑褐色者。奕奕如生的羅漢像，配以崇卑的土坡，突兀的山岩，卷舒的雲氣，蕩漾的水波，宛如一幅山水人物畫。而其手法之妙，雖山水名家亦難與比肩。塑壁岩石的皴法，隨處顯示着唐代特有的作風，而不類宋式，吾人以當代繪畫遺蹟如北平文華殿所藏無名氏作關山行旅圖及現藏日本正倉院之無名氏作騎象鼓樂圖、圍棋圖（均為獸皮畫）等證之完全相同。其塑造之規模，比日本法隆寺五重塔內的釋迦八相還要來得宏大。

今日所遺存者連本尊釋迦牟尼在內計共七尊半，均爲截離而移置於保存所者，大村來時所見除現藏七尊半外，尙於破殘的塑壁間得見四羅漢二隨侍人物今並塑壁坭塊亦不得覩見了。

現存遺像中以五尊羅漢爲最可觀，一尊作半跏坐高四尺五寸，當時作仰觀石壁之狀，其位置原在大殿西壁上部。眼、耳、口、鼻及其體格，宛似印度人眉宇之間的神情，尤能充分的表現印度人之特徵。姿勢自然，神氣十足，全副精神都集中於兩目，生命力極爲蓬勃。由雙肩所披垂下來的衣端，作卷雲樣式，頗爲別致，容貌衣褶，手法全爲寫實的，而對於精神方面表現更爲充分。故此像實爲遺品中之白眉，視爲楊惠之的代表傑作亦無不可。

一尊作瞑目定坐狀，高四尺，身着龍袍，故邑人稱爲梁武帝，或說是面壁的達摩。面容超凡，衣褶簡潔，手法與他像微有不同。表情驟觀之頗覺平淡；苟細細觀察之，實有不可言說的妙趣。

一尊爲端坐之狀，高四尺。面相溫和。眉目的神情，極似中國人。雙手置膝，姿態舒適。

一尊爲坐像，高三尺八寸。張口欲言，面作獰笑，右手舉起作着一種表情似與人對語狀，左手放置膝旁，兩足擺勢亦極自然。狀貌魁梧，類印度人。

還有一尊似較平庸，高三尺七寸，眉目清朗，表情和藹，作俯視狀。

以上五像中，又以前二像爲最精妙，神光閃耀，形貌栩栩若活，誠得塑造藝術之三昧。雖經歷代粉飾，崇禎間曾經大事修治，未免掩蓋了原作的精妙處，然古致猶存，仍不愧爲一代絕作。作風全爲寫生的，狀貌衣褶可與南宋羅漢畫專家西金居士之名作比美。

窟崖以外石像之代表遺品：—

白檀刻九面觀音（初唐製作日人誑稱自作）日本法隆寺藏 玄宗開元七年攜去

木雕五大虛空藏（初唐製作日人誑稱自作）日本東寺觀智院藏 宣帝大中元年慧運僧都攜去

檀龕寶相枕本尊（初唐製作日人誑稱自作）日本金剛峯寺藏 弘法大師攜往

彌勒立像（初唐製作日人誑稱自作）日本寶生寺彌勒堂藏

青石釋迦像（貞觀十三年）日本鈴木直三郎舊藏

彌陀五尊碑像（總章元年）李盛鐸舊藏

武定村碑像（儀鳳三年）陝西三原

彌陀五尊龕像（儀鳳三年）端陶齋舊藏

彌陀三尊銅像（儀鳳年間日人誑稱自作）日本法隆寺金堂橘夫人廚子內

高延貴造坐佛三尊（長安三年）

韋均造坐佛三尊（長安三年）

蕭元眘造彌勒三尊倚像（長安三年）

李承嗣造彌勒三尊像（長安三年）光宅寺八寶臺遺物

沙門德感造十一面觀音（長安三年）西安寶慶寺舊藏

姚元景造倚佛三尊像（長安四年）
楊思勗造坐佛像（開元十二年）
馮鳳翼造坐佛像
倚佛像
坐佛像
十一面觀音像

日本早崎天眞攜去
今歸細川侯爵家

（圖一三二）彌陀三尊銅像
（日本法隆寺金堂藏）

（三）唐代碑碣雕刻遺蹟

此時代的碑刻，面目已較前大變，另用新的設計（Design），故所刻圖案花紋均為前代所未見。古代碑石，如前所述或立宮前或立廟前或立墓旁，其用途雖不一致，然均以實用為立場；其後漸漸發達，不特用途發生變遷，形式亦已改變；至唐世，更顯長足的變化，形制均已規定，碑之長短及其上所施螭首龜趺等之花樣，亦均隨用者之品級而異；裝飾之風盛見流行，雕刻之精，意匠之巧，隨了建碑之風

的盛行而有迅速的進步。觀其雕飾，頗可窺見唐代雕刻藝術之一斑。遺品以陪冢之碑爲最多，初唐時代之製作爲最精絕。今舉一二最有價値之代表作述說於下：

西安碑林唐玄宗御註孝經碑（七三〇年頃）——現今安置於陝西西安文廟後方碑林內的玄宗御註孝經碑，是開元年間玄宗皇帝御註御書並親自製序的孝經，書爲八分書。用了前代所未見的嶄新的形式，實爲當代獨創的碑石之一。

碑身是以黑大理石作成，其上有方額。方額的左右，有瑞獸的浮雕，其上下施以雲紋。更於其上置以蓋石，蓋石之軒上，亦巧妙的雕着幾重雲紋，而於其頂刻出山岳的模樣。臺石的四面亦有優美的圖案現出於格隙之間，均爲瑞獸的陽刻，手法高妙。此碑形體頗有偉大之感，就雕刻方面觀之，實爲薈聚唐代之精華的最名貴的遺品。



大智禪師碑側面浮雕（圖一三三）

（陝西長安）

西安碑林唐大智禪師碑（七三六年）——此亦為西安文廟後方碑林中最出色的唐碑之一，為太子詹事嚴挺之撰文殿中侍御史集賢直學士史惟則隸書，開元二十四年九月十八日建立。高達十一尺一寸五分，廣達四尺，厚為一尺二寸三分，頗具壯觀。螭首所刻三頭的龍，其構想及手法等完全是用新的設計，雲龍之中更刻有坐佛。方額的緣邊，亦有雲龍的雕飾，方額上部的三角形內，更位置一陽刻的坐佛。尤可注意的是碑身左右兩側面滿施着的浮雕，文樣取材於寶相華、菩薩、乘獅子的仙童、瑞鳥、伽陵頻伽等，於精巧的意匠之上再加以熟達的技巧，實神妙之至，稱之為唐碑的絕作，並非過分的話。

其他重要遺作：

大秦景教流行中國碑	陝西長安	惠果寺石碑	陝西涇陽
安國寺寂照和尚碑	陝西咸陽	汾國公梁守謙功德銘	陝西西安
清河郡王紀功載政之頌碑	河北正定	嵩陽觀聖德應碑	
大達法師玄祕塔碑	陝西西安	三藏聖教序碑	陝西長安

（四）唐代陵墓像飾遺蹟

唐高宗乾陵石獅（六八四年）——在唐代，以高宗乾陵之石獅子為最能顯出雄偉的氣魄，吾人遊至其地，瞻仰此雄姿，每能激起崇高莊嚴之感。此石獅是安置於長八尺五寸五分，闊四尺七寸的大石的臺座上，聳高達十有二尺，其偉大可以想見。

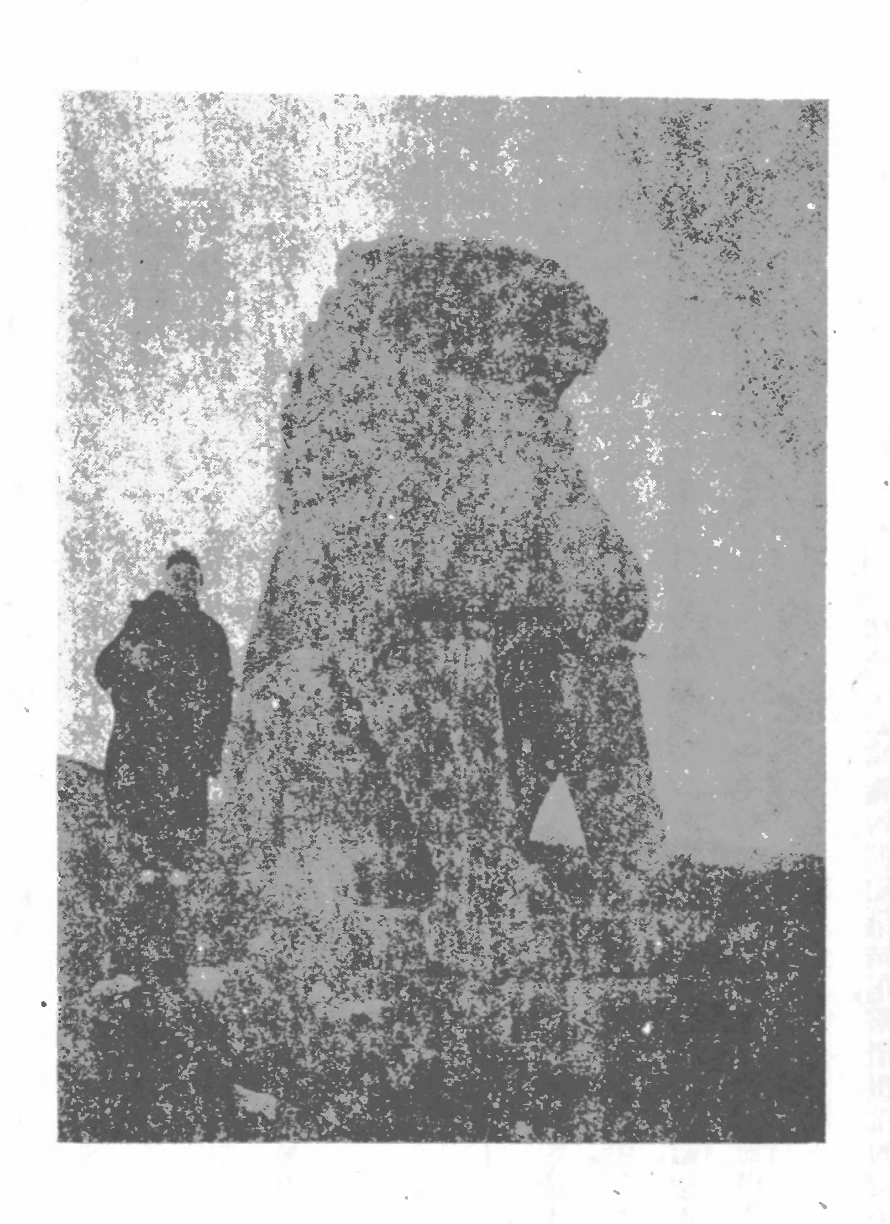
那向遠方睨視着的巨眼與那張開着的巨口所構成的顏面，是具着雄視一切的神氣。那昂然挺着的胸部與那毫無畏縮的伸着的粗健的兩前腳，及刻成二段的隆起的筋骨，蓬鬆而緊捲着的鬣毛等等，是何等的能表現出一種「力」來。不論是姿勢上，手法上，實都顯示出唐代特有的風格，唐代偉大的靈魂就像寄附於此似的，觀此石獅大可想見當時漢民族的精神。

這乾陵是在陝西乾州西北一里半之梁山，入其參道，可見對立的華表、石獸、石人之類石飾；更進，即入左右相對的古氣的雙闕內。這些石人、石獸、石闕之類，就好像永遠守護着墓中的高宗似的。石人較多（六十餘），刻諸蕃君長之像，惜頭均已失去了。

唐太宗昭陵之颯露紫（六三六年）——這颯露紫，是太宗於武德四年（公元六二一年）平定洛陽時乘坐的名馬。太宗於惡戰苦鬬之中，愛馬受傷，身體頻危之際，幸有勇力的忠臣丘行恭早已將自乘的馬獻上，太宗始得脫走。

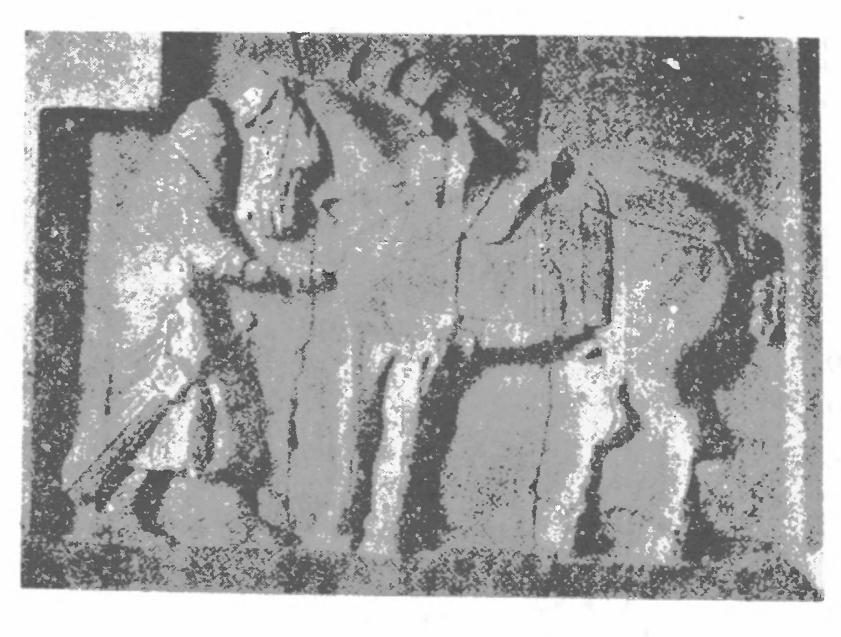
把當時此種景象永遠留下的，便是此石刻，刻作被甲帶劍的丘行恭將自己的馬給帝騎走之後，立於颯露紫之前執其韁而拔去馬胸所著之箭的情狀。太宗以不世出的英資，完了其建國的大業之際，為紀念其共受許多艱苦的六頭陣亡的愛馬，特詔刻像於石，列之於昭陵寢殿前的東西兩廡壁間，此即所謂「昭陵六駿」。那六駿，即颯露紫、拳毛騧、白蹄烏、特勒驃、青騅、什伐赤。貞觀十年十一月，太宗親自為四字贊言，使歐陽詢以八分書之。而颯露紫實為其中之代表傑作。

此為半肉雕（Mezzo-relieve）的石刻，手法完全為寫實的。那編鬃結尾，繫韁覆鞍的樣子，幾與現代之馬無



唐高宗乾陵石獅（圖一三四）

（陝西乾州）



（圖一三五）唐太宗昭陵之颯露紫（六駿之一）

（藏費府大學博物館）

異。吾人就丘行恭的服裝、武器，愛馬颯露紫身上的馬具及其各部分的處理等等上觀之，頗可窺見當代武士、名馬的眞象，實爲研究社會風俗的好資料的貴重遺品。

但此刻今已遠離了中國，而移置於費府大學的博物館中了。

其他代表遺刻：

太宗昭陵之石人石馬	陝西醴泉縣東北九嵕山
睿宗橋陵之石人石獸	陝西前城縣西北豐山
肅宗建陵（即將陵）之石人獸	陝西醴泉縣武將山
德宗崇陵之石人（龍馬鳳）	陝西涇陽縣北嵯峨山
憲宗景陵之石人獸	陝西蒲城縣金幟山
弘太子恭陵之石獅子	河南偃師縣
武后父順陵之石獅石牛	陝西咸陽縣東北

麒麟窟之塑像佛——今新疆之吐魯蕃與庫車之間，卡拉撒爾附近的此兒秋支庫地方，近發見一岩窟，此即所謂麒麟窟，其中有中國西北邊陲諸地塑造中最完美的佛像。像結跏趺坐於臺座之上，右手屈於胸前，惜今已失去手掌。眉宇秀麗，口鼻慈祥，面貌全部實頗有莊嚴之感。頭髮作螺髮，所用手法概爲犍陀羅式。面貌、頭髮及衣服等各部粧鑿彩色，微有剝落，全體姿勢頗得均衡之美。



（圖一三六）麒麟窟之塑像佛

（柏林人類學博物館藏）

最可注意的，是那方形臺座前側所作極有興味的繪畫。上端描出蓮瓣文樣，其下須彌座前左右分爲兩大圓形的圖案模樣，這大圓形內周作出六個小圓形花紋，而於中心描出麒麟。此像今已爲利•哥庫（Le-coq）攜去，現藏柏林的人類學博物館。

帕米秧（B.miyan）之大佛——法蘭西之沙爾鎣斯大學教授夫希賢，自一九二三年起，三年之間，以喀布爾爲中心，向帕米秧地方探檢，所得各物現均藏於巴黎的尼美博物館。

由新疆之喀什噶爾、葛爾羌等地再向西方阿富汗之帕米秧地方一闊，便成廣義的古西域地方。在帕米秧之與都庫什山脈與哥伊拔拔山脈所挾成的谿谷將開處，聞名於世的帕米秧大佛便在那兒。那兒鑿造着許多洞窟，北方斷崖所雕刻的佛像，其中最雄大的，一軀高達五十三米，另一軀亦達三十五米。比之日本奈良的大佛還要大

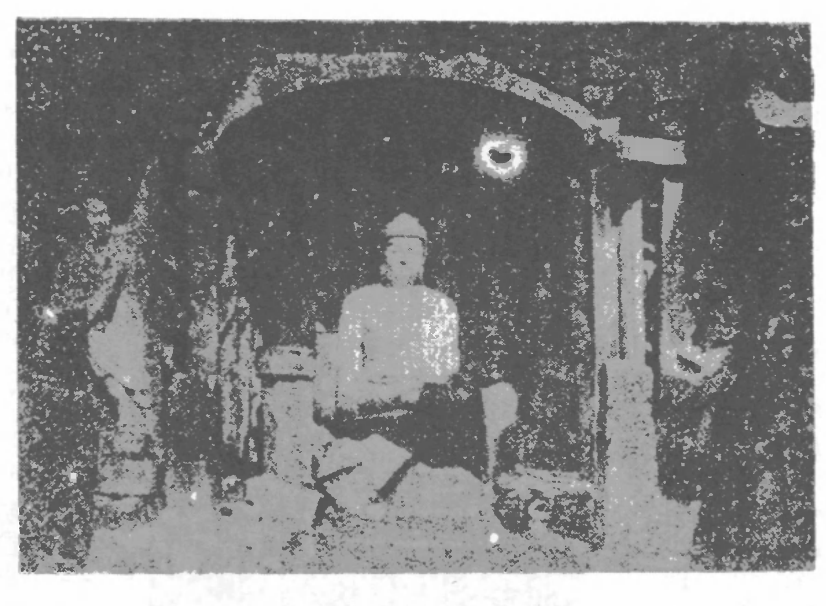


帕米秧之大佛（圖一三七）

三倍或二倍，世界上現存石佛實無有比此更大的。造像當初原塗有燦爛的金色，現今非特色彩消滅無影，即四肢及顏面亦均已失去，衣文的皺痕亦多剝落殆盡。其偉大，實可與我萬里長城及埃及的金字塔（Pyramid）相比。惜其作者及製作年代均無從稽考，今述及西北邊陲雕刻，特附帶述及，是否爲唐時代之作，實不敢確定。

此大佛的龕內，尚描有天人散華之圖，亦頗可注目。人物的姿勢十分自然，色調亦極明快，陰影及背景多以暗

色襯托之，爲我國本土佛畫中所少見，實爲赫色勒孔雀窟之先驅。



石窟庵釋迦像（圖一三八）
（朝鮮慶州）

新羅之佛像遺蹟——唐高宗因援助三韓之一的新羅，出兵先後將百濟（顯慶五年公元六六〇年）高句麗（總章元年公元六六八年）滅亡、乃設安東都護府管理之，其後次第將地歸於新羅，新羅遂得統一了朝鮮半島而臣事於唐。在這新羅勢力旺盛時代，唐之文化、藝術不斷輸入，作了佛教的隆盛，佛教藝術大爲振興，遂成朝鮮藝術史中黃金時代之一。當時佛教的建築雕刻遺蹟頗多，就中窟崖的石像如石窟庵的釋迦像，便是一代表作。這石窟在新羅之舊都慶州的東北約四里佛國寺之後方的吐含山上，該國景德王十年（唐天寶十年公元七五一年）同了佛國寺的復興構築這岩壁間的石龕，於中央安置釋迦坐像，周圍作十一面觀音、十大弟子及大部等之浮雕，這些佛像均被後世推賞爲朝鮮無比的傑作，尤其是那十一面觀音的浮雕，曾博得「東洋第一」之稱。此時代的新羅的雕刻特別發達，吾人試觀佛國寺之銅鑄釋迦立像及柏栗寺之銅鑄藥師立像，都可徵之。諸像軀幹均極丰麗，線條

流暢而勁健，手法熟練，作風與我唐代中期的製作彷彿。觀此模倣品可想見唐風的片面。

（圖一三九） 柏栗寺銅鑄藥師立像

（朝 鮮）

西陲其他主要出土品：

菩薩形半身塑像	新疆	木頭溝發見	日本大谷光瑞攜去
菩薩形半身塑像	新疆	索爾‧秋支庫發見	柏林人類學博物館藏
菩薩形塑像頭部	新疆	庫磨托辣啓佛洞發見	日本大谷光瑞攜去
菩薩塑像上半身	新疆	索爾‧秋支庫石窟寺發見	德國利‧哥庫攜去

刺母修支苦木像佛　德國利・哥庫於刺母修支苦大塔發見

（六）雕塑作家及其作品

楊惠之（七三〇年代）——這位偉大的雕塑家，不特可以代表唐代，實爲古今獨步的作家，後世雖有阿尼哥，劉秉元等不世出的天才產生，然尙難望其項背。他與吳道子同爲開元年間人，兩人曾爲畫友，均模學張僧繇的筆意，巧藝各達絕頂，然事有幸與不幸，道子聲名獨顯，而惠之闇然無聞。他不甘居人之下，於是焚卻畫具，毅然發奮，矢志從事粧塑之研究，運用絕代的天才而創所謂「塐壁」之法，其後遂以雕塑馳譽海內，與道子爭衡。其藝術之神妙，據云能奪僧繇之畫相，當時人卽有「道子畫，惠之塑，奪得僧繇神筆路」之稱歎。當時兩京寺觀多有吳道子壁畫，而楊惠之的「山水塑壁」亦幾遍布了中原，均稱天下第一。宋代郭熙所創「影壁」便是見了他獨特的塑法之後再加以新意而創成的。

崑山慧聚寺的毘沙門天王像，相傳爲惠之所作，形模如生，其傍二侍女尤佳。宋龍圖閣學士徐林字稚山嘗爲此像作記，甚讚此像之藝術價值，並戒後人不可妄加修飾，以免失眞；誰知後來竟仍爲俗工修治，遂失本來面目；不料宋淳熙年間寺災，這天王像與李後主所書扁榜及歷代題咏石刻等珍物均一掃無蹟，今連這失眞了的遺蹟亦不可復覩了。他又長於寫生，嘗於京兆府塑有名的倡優人留盃亭之像，完成之日，惠之裝染之，故意將其放置於熱鬧的市會中心面牆而立，當地人見其背影，都能認出此是留盃亭云云，其寫生藝術之神妙類多如此。

他是塑造千手眼相的大悲菩薩之創始者，按千手眼大悲菩薩者，觀世音之化相也，觀世音應物現形，能由一

首三首乃至一百八首千首萬首八萬四千爍迦羅首，由二臂四臂乃至一百八臂，千臂，萬臂，八萬四千母陀羅臂，由二目三目乃至一百八目，千目，萬目，八萬四千清淨寶目云云。唐初天竺婆羅門僧持氈畫千手千眼像及千手千眼陀羅尼梵本來中國，是爲繪畫千手眼大悲像之始。其後惠之擬塑四萬四千手眼觀世音，不能措手，乃作千手千眼相，當時曾說『後世雖有善工，不能加也！』後來果然，今之作者多祖惠之之法。

生平所作佛像及山水塑壁頗多，河南廣愛寺山亭院之楞伽山爲其代表傑作，精絕殊聖，古無倫比。唐末廣政元年（公元八八〇年）寃曲入黃巢賊亂京、洛，焚燎寺宇幾盡，惟惠之手跡，惜其神妙，幸免殘毀。後代文人墨客鑒賞此楞伽山名蹟之後，每留題咏於壁間，相傳均被留守刑部侍郎晁直諒剗去，僅殘留二詩，詩曰：

其一『善高天外遠，方丈海中遙。自有山神護，應無刧火燒！壞文侵古壁，飛劍出寒霄；何以蒼蒼色，嚴粧十七朝？』——李琪作

其二『靈異不能栖鳥雀，幽奇終不著猿猱，爲經巢賊應無損，縱使秦驅也漫勞。珍重昔賢留像迹，陵遷谷變自堅牢。』（缺首二句）——唐沙門淨顯作

觀此，可以想見其塑壁之名貴了。

現存遺蹟，有前述之崑山角直鎭保聖寺之羅漢，今雖殘剩七八尊，業已修補的佛像，可是其原有的面影尚不難窺見，吾人得親接一千二百年前的藝術神品，不能不視爲大幸事。其所著塑訣一卷，曾流行當時，惜今已不傳。

代表名作：

京兆府長樂鄉北太華觀玉皇大帝像

汴州安業寺（延和元年改名大相國寺）淨土院大殿佛像及枝條千佛

汴州安業寺東經藏院後三門二神像及殿內維摩居士像

河陽廣愛寺三門五百羅漢及山亭院之楞伽山

陝西臨潼縣驪山福嚴寺佛殿之塑壁

陝西鳳翔縣東天柱寺之維摩像（蘇東坡詩）

北邙山玄元觀南老君廟神仙塑像

京兆長洛鄉古太華觀之玉皇像

壁畫名作：

西京千福寺東塔院之涅槃變相及鬼神圖

唐代雕塑作家除首屈一指的楊惠之外，號稱巧工，塑士的妙手，見於著錄者極多。當代除石雕以外各種雕刻均已盛行，故聞名的作家不限石雕方面，其中塑造作家反較石雕家爲多，於此可徵唐代雕刻已入「石雕鑄金漸衰，泥塑木雕漸盛」的轉變期中了。南渡以後，佛像類都改爲繪塑，鎔金少，琢石更少，其風氣實發端於此。

當代名作家如宋法智、吳智敏、王溫、劉意兒、安生、張淨眼、韓伯通、張壽、宋朝、趙雲質、李安、張智藏、陳永承、張宏度、張仙喬、王耐兒、元伽兒、李岫、依明堂、金忠義、劉九郎、員名、程進、史小淨、張阿乾、李正、王兼亮、郭兼子等以及尚方承寶

宏果、劉爽、毛婆羅、苑東監、孫仁貴對於琢石、塑上、雕木、粧鑾、及銅鑄蠟樣諸方面，都是各自發揮了神技的。

隨王玄策使天竺的宋法智是雕塑名工同時以爲畫家當時稱爲巧工的吳智敏亦然，其畫師梁寬，神標頗爲俊逸；王溫是塐土及粧鑾（布彩于梁棟斗拱或素象什物之謂）的名手，爲大相國寺所重裝聖容金粉肉色及三門下善神一對，被稱爲十絕之一；劉意兒名乙，小字意兒，開元初雙流縣民，所塑先天菩薩像二百四十二首，首如塔勢，分臂如蔓云；作有畫樣十五卷今不傳，塑士安生曾爲平遙縣敬義坊寶昌寺塑造淨梵王太子像，文殊寺造文殊像，氣韻如生；巧兒張壽，宋朝曾依王玄策取歸西域所圖菩薩樣合塑彌勒菩薩倚像，由李安貼金，置敬愛寺。張壽之弟智藏及陳永承亦曾爲敬愛寺各塑彌勒像，其象光及化生等則爲劉爽所刻；趙雲質亦曾塑敬愛寺殿中門東神；天后時尚方丞竇弘果亦工畫，惟格不甚高，其塑作在敬愛寺極多，計有彌勒像、門神、佛事及山、金剛神王、獅子、聖僧等不下二十點；張仙喬本名愛兒，玄宗御筆改名仙喬，初學吳道子畫不成，改學捏塑及石雕，遂以名世，其雜畫蟲像亦頗佳；王耐兒亦是吳道子弟子，繪畫、塑造均工；張宏度之慈聚寺天竺堂的塑像，曾被讚賞於王洮的天王堂記中，李岫之文惠太子像，舉止態度若生；劉九郎之名作有鬼子母論者評其塑作與王溫、楊惠之同列神品；員名及程進爲楊惠之同時人，專工者爲雕刻石像，畫亦精妙。天后時苑東監孫仁貴及尚方丞毛婆羅雕塑繪畫皆精妙。以上諸人均爲當代精選的巧工，各有奇思妙想而妙傳天下者。惜其手蹟均無遺存。

(一)唐代建築概況

唐代的建築非常發達，大致其樣式是傳統的以周、漢時代爲基礎，再混入多少波斯及中印度風的細部的裝飾，於是形成了雄麗壯大的初唐樣式，這特有的樣式實是集過去及異域諸樣式之大成的。

惟所發達的乃是宮殿陵墓及佛寺道觀，而非官第民舍等建築。蓋唐代大規模訂定了許多政制及法典，對於建築也定下嚴密的制度，間架有定數裝飾亦有定式，這定制總是隨官民的品級而異。凡王公以下，屋舍不得施重拱藻井；三品以上，堂舍不得過五間九架，廈兩頭門屋不得過三間五架；五品以上，堂舍不得過五間七架，廈兩頭門屋不得過三間兩架，仍通作烏門；六品七品以下，堂舍不得過三間五架，門屋不得過一間兩架；非常參官，不得造抽心舍，施懸魚瓦獸乳梁裝飾；王公以下及庶人第宅，不得造樓閣臨人家；庶人所造房舍，不得過三間四架，不得輒施裝飾。這制度猶如文章之八股體一般是一種桎梏，民間建築受其束縛，永爲簡陋卑惡，而不得自由發揮其藝術理想，故對於建築藝術的精進上實受了重大的壓迫。而此壓迫自唐開其端，歷宋而至明世，其壓力尤甚，在建築史上這是一大不幸。

惜當代建築的現存遺構殊尠，宗教建築於僅存的數塼塔略可窺見其手法。重要之塔有西安大慈恩寺的大雁塔，薦福寺的小雁塔，興教寺的玄奘塔等，樣式與西域式無異，而與後世的全然不同。依據那慈恩寺大雁塔入口處的陰刻佛傳圖，略可窺見當時一般建築的樣式。唐以李姓追祖老君之關係，極尊崇道教，故道觀之建築頓成盛況，統計當代全國道觀達一六八七處之多。惟其建築樣式完全摹倣佛寺，與其道書道像一般均未能發揮其特異



（圖一四〇）　興教寺玄奘塔

（陝西長安

點，故在美術史上無何種意義與價值可言。

宮庭建築的遺構幾全無所見，僅何留有長安的宮城，料充美術史家之憑弔而已。此宮城實爲日本平城，平安兩京之模範，然其規模要比彼大數倍。

建築的遺構，塼塔之外，尙有陵墓。此種陵墓類都營築於山腹或山頂。陵墓至唐代，亦已完全定有制度，後世都以此爲標準，無稍變更。參道兩旁所配列的石人、石馬、石獅、石鳳之類象設，均整然有序。那太宗昭陵之六駿，實爲陵墓雕刻中古今無比的浮雕傑作。

（二）唐代佛教建築遺構

興教寺玄奘塔（六六九年）——移植佛教於中國並給與佛教藝術以極大貢獻的玄奘三藏（隋煬帝大業三年生（六〇七年））於唐高宗龍朔三年（六六三（一說麟德三年六六六年））入寂後，初歸葬於滻水之東，後總章二年勅令改葬興教寺，因建立五層的墓塔以紀念之，今陝西長安縣興教寺之塼築玄奘塔便是。

塔已破損極甚，惟建造當初的壯美，尙可觀察得出。欲考知唐代木造建築的樣式，此實爲最重要的資料。就其的塔構築方面觀之，塔身起造於方十七尺六寸八分的平面上，各層漸次減殺，高達七十尺，塔形看去實極壯麗。初層的南面，開有入口，作半圓拱，以臺輪及三斗承托着軒。由各層的軒及各壁面的八角柱等等上，都可看出此塔的特殊構造與其獨特的手法。

南面第三層的中間作有壁龕，以二尊佛安置其間；第五層中間亦有佛龕，所安置者爲菩薩像，完全用了獨特

的手法構成。



（圖一四一）　慈恩寺大雁塔

（陝西西安）

慈恩寺大雁塔（七〇一——七〇四年）——陝西西安東南之慈恩寺，是貞觀二十二年高宗在春宮時爲其母文德皇后所創立。其地南臨黃渠，當時竹松森邃，風景之幽爲京師最。玄奘三藏自西域歸後，曾居此從事譯經；玄宗每歲賜宴羣臣，亦在此地；進士自中宗神龍後，亦多開賀宴於此，宴後必於寺塔下題名。故在當代實爲名刹，惜原寺十餘院今已大半荒廢成了田野，所存者亦均爲清代的建築了。

西院之浮圖爲高宗永徽三年（六五二年）玄奘所立，本爲高百九十尺的五層建築，形制是倣印度窣堵婆式，以磚爲表，中塡以土，西域攜歸之經像，即藏置於此。此即今之所謂大雁塔（簡稱雁塔）的前身。其後，至則天武后之長安年中，（七〇一年代）因塔內卉木鑽出，使塔身大爲毀損，遂毀去而依東夏之制重建，改爲六級，崇三百

尺，不幸至宋罹火災，直至明萬曆（一九七三至一六一九年）時改修，加高爲七級三百餘尺。

現存之四方七級者，便是其遺構，雖已非唐代原作，然尚可考見當時之面目。塔身全部爲塼造，初層方八十三尺，自下至上逐層減縮，頗有安定之感。層與層之間，以塼伸出造成軒狀。頂上原有相輪，今已失去，惟殘留基部而已。四面開有拱形入口，其上部戴有櫛形的黑大理石，其上所施陰刻的圖像，大可一觀。所描寫的多爲寶殿的建築樣相，坐於蓮座作說法相的釋迦以及許多菩薩、雙鳳、飛雲等，此類雕刻，實爲考察當代繪畫狀況及木造建築樣式的絕好資料。

重興寺九層塼塔——（見卷首插圖七）聳立於山東鄒縣西北舊重興寺遺址高空中的這九層塼塔，雖無從考知其確實的興立年代，可是斷定其爲中唐或晚唐時代之遺構，是可以無疑的。

塔身的設計（Design）特別，手法與構造亦頗高妙。其軒的構造，尤可注意。初層的軒雖已毀壞，然尚可看出其爲裳層風；第二層軒下，支以複雜的斗拱；第三層以上，則均以伸出的魚鱗形承受着軒。各層之壁角，均造成圓柱狀。塔頂之相輪爲銅製的寶珠，與其下之圓蓋，均尚能保存當初的餘意。各層的減縮之度，至爲適中，故所呈的塔形，極能顯示中國塔式特有的美姿態。

本塔初層平面的廣，每邊爲十一尺九寸，全部爲塼築。

其他寺塔遺構：

八角十三層塔　　河北通州　　薦福寺小雁塔　　陝西西安

香積寺十三層塔　陝西西安　　神通寺龍虎塔　山東歷城

嵩山會善寺淨藏禪師塔　河南登封　　九塔寺塼塔　山東歷城

雲居寺東峯中臺小石塔　河北房山

唐代之工藝美術

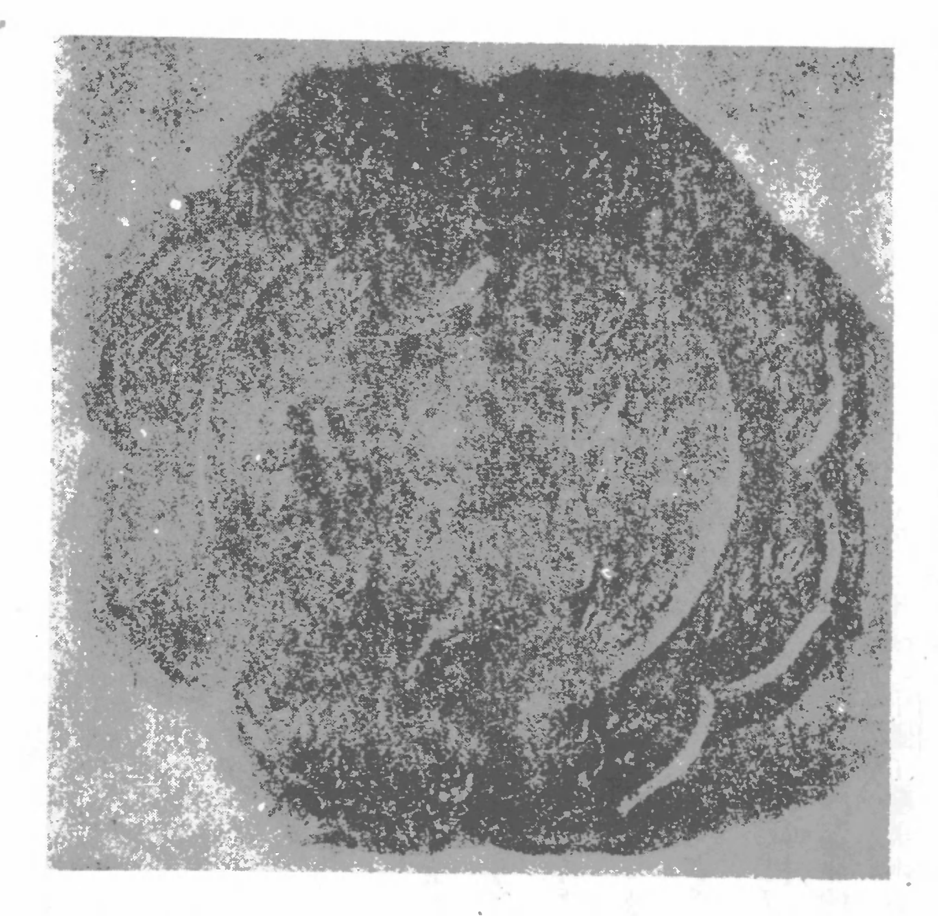
(一)唐代之金工概況

當代諸般工藝，與繪畫、雕刻、建築同樣發達，惜門類繁多，不能盡述，今舉其要者述之。此時的工藝，所受西域、波斯的影響至巨。初唐期間與波斯方面的交通漸開，而西域地方又受唐之統治，因而波斯的文化藝術輸入至便。人類心理類多好奇，目接異域的風習、器用，不免發生愛悅之心，於是胡樂、胡服、胡帽、胡食大爲流行，尤以開元、天寶年間爲甚，民間上下無不如此，風俗習慣爲之一變，其流行情形與現代之對於西洋文明的吸收，恰巧相同。試觀近代古冢出土之俑及偶人之服飾，類多爲胡裝，便是一大明證。

當時之所謂「胡」所指範圍至廣，凡西方諸國如西涼、龜茲、天竺、康國(今撒馬爾罕之地)、疏勒、安國(今布哈爾地方)、高昌，以及波斯都包括在內。因胡樂的流行，波斯樂器得以輸入；因胡帽、胡服的愛用，染織服飾品亦隨之傳入；又因胡食的嗜好，遂使用波斯式之食器及日用品之類。由此觀之，中國工藝美術的進展，所受西域、波斯的藝術影響實頗大。

當代金屬工藝中，以鏡鑑的美術爲最，其圖樣新創一種隱起的肉雕，與浮雕無異，此爲與從來的漢式不同之

處，而其技術之巧妙，樣式的新奇，亦爲前代所未見。



花鳥文八稜白銅鏡（圖一四二）

（日本六角紫水藏）

開元末至天寶年間，佛像曾產生一種新作風，同樣，鏡的美術也到此盛唐期爲最精進。丞相源乾曜、張說之表請以玄宗誕生日定爲千秋節，這是開元十七年八月五日的事。每値這千秋節，王公競獻寶鏡。依此推之，此時期實爲當代鑄鏡的最盛期。

就其意匠樣式上觀之，其鏡背所鑄出的文樣，與漢鏡完全異趣，均爲寫生風的肉雕。取材或爲鳥獸，或爲花鳥，或爲鸚鵡，或爲葡萄。其形，有八稜、六稜、八花、六花、五花、方形等種種雜多的形創製了

出來。所用材料，除大方白銅外，有螺鈿鏡、銀背鏡、平脫鏡、彩釉鏡、七寶鏡等。

鏡鑑遺物，本國所存極多，且洛陽等地續有出土。日本攜去者亦頗不少，就中以香取神宮之葡萄鏡尤能得纖穠之美，他如正倉院、大山祇神社等所寶藏者，亦頗有可觀的精品。

鏡鑑的製作，既如此精絕，其他金屬工藝品，即不難想見了。

（二）唐代之陶瓷及明器

瓷器爲陶之進化，「瓷」之一字始見於漢代，新平（浮梁縣舊名）的瓷場即創始於漢代，經營至今未斷，其瓷遺品雖無發見，然由陶而瓷，創始於漢代，實可無容疑議。三國之魏曾於洛陽製淡綠釉瓷，以裝飾宮殿，晉則有甌越（今浙江溫州）東甌窰創造青瓷，唐、宋有名的天藍色釉實始此，此窰歷隋而唐，尙繼續製造。綠瓷的發明是在隋代，當時蘄玉名工之子將作大匠、太府少卿何稠，因南印度輸入之綠色瑠璃之製作，久已絕跡，乃創綠瓷以代之，與眞無異。

惟陶瓷的製作，呈駸駸乎之觀的是在唐世。高祖建國之初，浮梁縣人陶玉，進貢其製作於帝，其瓷甚精，有「假玉」之目，所製名陶窰，製造處即今以瓷器馳名世界的景德鎭故地。（當時名昌南鎭）武德四年（六二一年）詔令新平縣（即浮梁縣）霍仲初等造瓷進御，其所作色白質薄，釉瑩徹如玉，當時道霍窰與陶窰並駕齊驅。自此以後，瓷藝日見精進，瓷業亦日見發達，製造處遍及各地，當時之名瓷，如蜀窯、秦窯、邢窯、越窯，均爲唐代之韶物。邛州大邑（即今四川大邑縣）之蜀窯，質堅體薄，色白聲清，杜少陵集於韋處乞大邑瓷盌詩云：「大邑燒瓷輕且堅，扣如哀玉錦城傳，君家白盌勝霜雪，急送茅齋也可憐。」首句美其質，次句想其聲，三句美其色，時人既珍愛如此，難怪其價之昂了。秦窯產地在

秦州(即今甘肅天水縣)製品多爲盌盃，色爲純青，亦有作凸出的魚水紋者，頗足賞玩。邢窯在邢州鉅鹿郡內邱縣(即今河北內邱縣)所產爲白瓷，亦有描青者，頗爲時人所重，唐國史補有「內邱白瓷甌，端溪紫石硯，天下無貴賤」之稱。越窯製造處在越州(即今浙江紹興縣)以產青瓷著稱，其質明澈如冰，瑩潤類玉，實爲後世錢氏秘色窯所自始。唐陸羽茶經推之爲當代諸窯中之最上品；陸龜蒙詩云：「九秋風露越窯開，奪得千峰翠色來」；韓偓詩云：「越甌犀液發茶香」；孟郊詩云：「越甌荷葉空」；鄭谷詩云：「茶新換越甌」；顧況茶賦云「越泥似玉之甌」；柳柳州河東集代人進瓷器狀云：「藝精埏埴，制合規模」。稱美之言，屢見於詩人吟咏，其精妙當可想見。當時邢州之白瓷與越州之青瓷，同爲世所寶貴，大中初年，有調音律官大興縣丞郭道源，善於擊甌，曾以此越甌，邢甌十二以筯擊之，即成清脆的諧和的音樂，其質地之純如此。

三彩皿（圖一四三）

（日本細川侯藏）

此外唐瓷，尚有平陽府(今山西臨汾縣)之平陽窯，太原府之榆次窯，以及鼎州(即今陝西涇陽縣)，婺州(即今浙江金華縣)，岳州(在今湖南岳陽縣)

壽州（即今安徽壽縣）洪州（即今江西南昌）諸窯，瓷色有白，有黃，有褐，有青，然非土質粗厚，即形式不甚古樸，故不大為世所重。

常代名瓷，惜代遠年湮，遺品殊尠，清高宗題鷄缸詩云：「李唐越器人間無，趙宋官窰晨星看。」清初已如此，現代更不消說了。近時雖時有出土品，然類都為與漢窯品質相似的半瓷半陶的明器之類，而非高熱燒成的堅質瓷器，可是於此亦可考知當代陶瓷及雕塑藝術之片面的。



(圖一四四) 立女俑

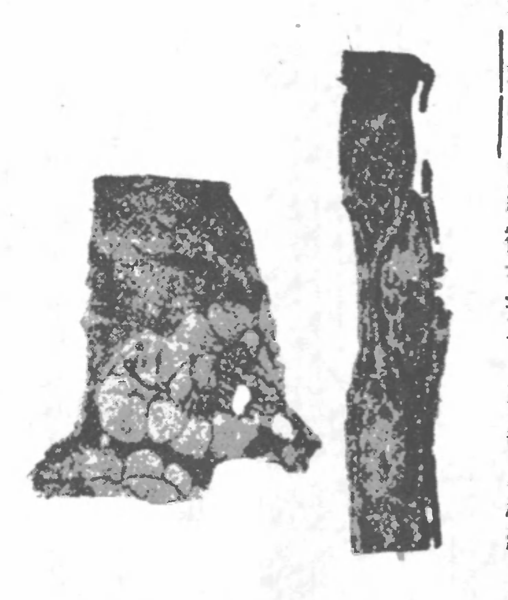
(日本正倉院藏)

此類明器及俑，因藏置墓中，故得安然遺留至今，清末進行河南汴洛鐵路之工事時，出土極多。厚葬之風起自初唐之末，愈至晚唐則愈甚。唐禮明器有定制，三品以上九十事，五品以上六十事，九品以上四十事，埏馬偶人各高一尺，餘如音樂隊，儐僕之屬，以及威儀服玩，各視生前之品秩而定之，皆以瓦木作成，長率九寸為定。然也有窮極奢

侈而自越禮制之舉，如咸通十一年八月同昌公主薨，上痛悼異常，因此其葬儀遂成空前之觀。衣服玩具，無異常人，除以內庫之金玉駝馬、鳳凰麒麟外，特作樓殿、花木人畜之木雕，排列成儀，明器及俑高達一尺以上，陶俑亦已用釉，雕造之精，更無待言。

（三）唐代之錦繡織染

錦、繡、織染之工，至唐亦隨其他藝術另轉一新機運，進展之速，爲從來所未有。唐初竇師綸，富有獨創能力，所造瑞錦、宮綾，文彩奇麗，蜀人稱其所織爲陵陽公樣。其後風俗奢靡，工藝更形發達，錦、綾之屬，異彩奇文，恣其誇競，淫巧日甚。貞觀、開元間裝褫書畫，皆用紫龍鳳紬綾爲表，綠文紋綾爲裏。因此玄宗即位之初（開元二年七一四年）即令有司銷毀金銀器玩，並焚珠玉錦繡於殿前，罷兩京織錦坊，天下毋得復采織；但其後楊貴妃有寵織繡之工，專供妃院者多至七百人；至大曆（七六六至七七九年）中，代宗對於錦繡復下禁令，凡大張錦、軟錦、瑞錦、透背、大繝、六破、高麗白、雜色、盤龍、對鳳、麒麟、師子、天馬、辟邪、孔雀、仙鶴、芝草、萬字、雙勝等文錦以及獨窠吳綾、獨窠司馬綾等等，無不在禁斷之列；又肅宗之世，亦曾禁珠玉、寶鈿、平脫金泥、刺繡等。這種禁令，雖說是工藝進展行程中之一大挫折，可是其反面卻明白表示出當代藝術之精



（圖一四五）　于闐之染織殘片

進與發達了。

當代土貢之綾、紬、紗、羅、及紵布之屬，產地至廣，花樣名花亦繁，今列舉可考者於下，至於絹則所在有之。

貢綾——

滑州靈昌郡方紋綾，蔡州汝南郡四窠、雲花、龜甲、雙距、溪鵡等綾，徐州彭城郡雙絲綾，袞州魯郡鏡花綾、雙距綾，海州東海郡綾，定州博陵郡紬綾、瑞綾、兩窠綾、獨窠綾、二包綾、熟線綾，揚州廣陵郡獨窠綾，潤州丹陽郡魚口、繡葉、花紋、方文、水紋等綾，蘇州吳郡八蠶、絲緋綾，湖州吳興郡御服馬眼綾，杭州餘姚郡白編綾、緋綾，越州會稽郡白編、交梭、十樣花紋等綾，明州餘姚郡吳綾、交梭綾，邕州方紋綾，豫州鸂鶒、雙絲綾，青州仙紋綾，幽州范陽綾，荊州方縠紋綾，隨州綾，澧州龜子綾，閬州重蓮綾，梓州、遂州樗蒲綾。

紬

汝、陝、潁、徐、定、洺、博、魏、恆、懷、巴、蓬、通、忠、渠、簡十六州。

紗

相州。

羅——

益州、蜀州單絲羅，恆州春羅、孔雀羅。

紵布

勝、銀等州女稽布，齊州絲葛，泗水貲布，海州楚布，隰州、石州胡女布，邢州絲布，荊州交梭縠子，鄧、利、果等州絲布、郢、復、開等州白紵，歸州紵麻布，洋州白交梭，涪州連頭□布，渝、峽、隨等州葛，襄州白穀白絺巾，巴州蘭干布，房州紵，涼州毾布，楊州細紵，盧州交梭，熟絲布，申、光二州絺綌，楚州孔雀布，和州紵練，滁、泗二州麻貲布，蘄、舒二州白紵布，黃州紵貲布，安州靑紵布，壽州葛布，常州紫綸巾，蘇州紅綸布，杭、越二州白編，睦、越二州交梭，建州練，洪、撫、江、潭、永五州葛，朗州紵練，常、湖、歙、宣、虔、吉、袁、岳、道等州白紵布，宣州綺，南州班布，彭州交梭，漢州紵布、彌牟布，綿州雙紃，戎、普、瀘等州葛，印、建、雋等州絲布，連州細布，振州班布，端州蕉布，福州、安南及潮州蕉布，韶州竹布。

就中以吳綾，越綾，潤州諸綾爲最鳴於時，越人初不工機杼，後經薛兼訓爲江東節制時，募軍中未有室者，厚給貨幣，密令北地娶織婦以歸，歲得數百人，由是傳得織法，競添花樣，綾、紗遂妙稱於江左。

當時邊疆地方如雲南之用柘蠶絲織成的綾、羅、錦、絹，亦頗別緻，錦文頗爲密緻奇采。又貴州黎平府有以麻絲爲經緯挑成五色的絨錦，及府屬地靑特洞等處所產以白紗爲經藍紗爲緯的諸葛錦（亦名洞錦）張應詔詩所謂「苧幅參文繡，花枝織朵勻」即詠此。

織成創自漢代，產於陳留襄邑，當時上襦下裳等服用品，無不用之，宣帝所藏身毒國寶鏡，便是盛於琥珀笥而緘以戚里織成的。至兩晉、六朝之世，爲用更廣，石虎服用者有金簿織成，五文織成，金縷織成等名色。作佛像、文字、山水、神仙及雲鳳、山禽、猿鹿等花文，與書畫無異。苻堅時女詩人蘇蕙（字若蘭）因思其夫秦州刺史竇滔而作的璿璣圖，織錦縱廣八寸，五彩相宜，瑩心耀目，實亦是一種織成。唐織成更爲精造，瓦官寺施物中有金縷織成彌勒像並夾侍菩

嶠，聖僧及織成經褫經袋等名物；天寶九年玄宗賜安祿山諸物內亦有織成物品多種；又西川貢五色織成背子，玄宗因此一服費用百金，乃詔以後金玉珍異並不許貢，元宗所有異物中西蜀織成蘭亭敍是其一；其藝術及其發達情況，可以想見了。

(圖一四六)　樹木象羊臈纈

(正倉院藏)

唐繡亦很進步。永貞元年南海所貢十四歲的奇女子盧眉娘，能於一尺絹上繡法華經七卷，品題章句，無有遺闕；同昌公主曾製神絲繡錦被，其上繡三千鴛鴦，間以奇花異葉，其上

更綴以靈粟之珠，如粟粒五色輝煥，其藝術之神巧，實與三國趙夫人之繡山川地勢，先後輝耀，三人稱之曰古今獨步之三神針，實無不可。

其遺品，近在于闐的土中及敦煌石室發見不少。敦煌千佛洞藏唐繡觀世音像一大幅，現藏倫敦博物院。幅長約盈丈，寬五六尺，觀世音中立，旁站善才、韋馱，用極粗之絲線，繡像於粗紗布上，色未盡褪，全幅完好如故。雖爲僻地女工所作，不足代表唐繡之藝術，然可於此打一折扣以考察唐繡，自無不可。

染彩美術，至唐已精巧至極，有蔦纈、夾纈、纐纈等法。夾纈法的單色染（一重染）發明於秦、漢時代，至六朝已極流行，二儀實錄云：「秦、漢間有之，不知何人造；陳、梁間貴賤服之。」五彩夾纈創始於唐玄宗開元初至十二年之間（七一三至七二四年）爲後宮柳婕妤之妹嫁趙氏者所發明，於其姊生日奉之王皇后，玄宗大賞之，並勅宮中製作。當初此法甚祕，僅宮中用之，後卽偏行各地，當時所謂雜花夾纈便是。日本傳其法，故聖武天皇天平時代（七二九至七四八年）染法大進。日本小野善太郎謂單色夾纈雖始自我國，而五彩夾纈卻爲各自創造，非摹學我國者云云，殊不足信；一說五彩夾纈日本卻在中國之先，更屬胡說。蓋彼之有五彩夾纈的天平時代，適後我發明五彩夾纈之開元初年數年，顯然是傳自我國，若云各爲創造，世上無此巧事。於此亦足見日人之氣矜量狹之習。

此類染物近在于闐、敦煌等處亦曾有遺品發見，日本奈良正倉院御物中亦頗多。

第十五章　中國文化灌輸期中日本美術之勃興

（寧樂時代）——飛鳥時代（六二九至七〇七年）奈良時代（七〇八至七九四年）平安朝時代（七九四至八九四年）

時代與藝術概說

（一）飛鳥時代之大勢

日本歷史上時代之區分，是根據學科而異，而各學科時代區分亦不一致，隨學者之意見而定。本書非日本美術史，更非建築的或繪畫的專門史，而是範圍至廣的東洋美術史。在東洋美術史上，中國爲其主軸，日本歷代吸取中國之文化、藝術以爲滋養，故其時代亦當依循中國而劃分之爲妥。

本史所規定的寧樂時代，是前承推古朝之末，後繼藤原時代之初，起自舒明天皇元年（唐太宗貞觀三年）（六二九年）終於宇多天皇寬平六年（唐昭宗乾寧元年）（八九四年）適與我唐代同始終。在這二百六十餘年間，日本屢屢派遣唐使及留學生來唐，僧徒亦有入唐求法者，是爲專門輸入唐之文物的時代。日本藝術由是得以發達成熟，而作成雄麗豐滿之形式。

若將本時代細分之，可分爲前、中、後三期：

前期——飛鳥時代（白鳳期）……天智朝爲其中心

中期——奈良時代（天平期）……聖武朝爲其中心

後期——平安朝時代（弘仁期）……嵯峨朝爲其中心

飛鳥時代，自舒明天皇卽位至文武天皇慶雲末年唐太宗貞觀三年至中宗景龍元年（六二九至七〇七年）這七十餘年間均都飛鳥，故云飛鳥時代。學者間有將本期與後之七十餘年合併而稱奈良前期者，但後期奈良時代爲佛教最盛期，同時爲美術之黃金時代，而本期飛鳥時代則爲其過渡期，故有另分爲一時代之必要。前一時代佛教由朝鮮輸入，與日本政治、宗教、美術以大變化，至本時代佛教傳播益烈，政治與美術全被佛教化。推古天皇之世，適當我隋統一了南北朝後的最盛期——煬帝之時，日本遣隋使僧侶商舶往來稱盛。推古末葉，李唐已統一中國，而飛鳥時代之初，適當一世英傑太宗卽位之第三年。當時我國文化發展達於極度，而日本遣唐使，送留學生等直接交通之舉亦益盛。故日本前一時代間接深受我南北朝之影響，後復直接吸收隋之文化，今則儘量攝去唐之文化了。

遣唐使之舉，始於舒明天皇二年貞觀四年（六三〇年）當時遣犬上御田耜等於唐，唐使高表仁送之歸難波。孝德天皇時候之所謂『大化之革新，』其制度文物等悉是學的唐風。白雉四年唐高宗永徽四年（六五三年）再度遣發唐使。其後如天智天皇之設學校，定典禮，制刑書，無不以唐爲範。當時中國、朝鮮前往之高僧，對於日本文化亦大有裨益。而其求法僧之入唐者，亦漸多。這些留學生歸國執政，惡其漢文國名『倭』字之不雅，乃於持統天皇前後——卽我唐高宗咸亨至武后長安年間改稱日本。

當時佛教較先代爲隆盛，天武天皇唐高宗咸亨四年至武后垂拱二年（六七三至六八六年）亦遵依佛法，時幸諸寺，營法會，禮佛像，於宮中及諸國講讀仁王、金光明諸經，優遇僧尼，對寺院僧侶整定法制，日詔諸國每戶必造佛舍，安置佛像經卷而禮拜

之後之持統女帝（垂拱三年至萬歲通天元年　六八七至六九六年）亦繼夫帝之遺志崇奉佛教，寺院之數達五百四十以上。然至文武天皇（武后神功元年至中宗景龍元年　六九七至七六七年）之世，佛教漸衰，寺院頹廢，直至後一時代聖武天皇之世，始見復興。

當代文學及音樂亦大見進步，持統、文武兩朝和歌勃興，柿本人麿爲其代表，其長歌頗有雄大之格調，惟其形式，與內容亦是受漢文學之影響的。漢詩因與唐直接交通之結果，亦大盛行。其詩多收錄於後一時代所編輯之詩集懷風藻中。日本古代幾無所謂音樂，日、韓交通開始後，始有二三種樂器輸入，其後聖德太子傳入隋樂、吳樂，始產出所謂「伎樂」。但本時代以前尚極幼稚，直至本時代天武天皇之時，始召民間之善歌男女，練習唐之軍樂（鼓吹樂）行所謂「小懇田舞」歌樂之技自此傳爲家業，至本時代末文武天皇之時，音樂始漸有可觀。今日本宮內省雅樂部之演奏者，仍爲中國秦姓之子孫，惟其一部分至明治維新時已有改姓東儀者。

（二）奈良時代之大勢

自元明天皇之即位（唐中宗景龍二年　七〇八年）於平城京至桓武天皇延曆十三年（唐德宗貞元十年　七九四年）奠都平安京（即今京都）爲止，這八十餘年均都奈良，普通都稱奈良時代。本時代爲奈良佛教之極盛期，又爲佛教美術之黃金時代。藝術之發達，發輝了空前絕後之特色。本時代內以聖武天皇（唐玄宗開元十二年至天寶七年　七二四至七四八年）爲中心，年歷既長，藝術亦最興隆，故有以其年代最長之天平年號而稱天平時代者。

聖武天皇及光明皇后均爲佛教之篤信者，自稱三寶奴，於諸國建立「國分寺」「國分尼寺」及七重塔，史創建「總國分寺」（即東大寺）其中造立盧舍那大佛，爲國家衆生所福，完成其「政教一致」的政策，當時東大寺有

「金光明四天王護國之寺」之稱。雖然僧玄昉蠱惑太后，出入內道場，以致醜行無忌，可是佛教之隆盛，得力於太后之處實多。聖武傾國帑以建東大寺，遂致財政疲弊。其後孝謙天皇亦好佛無度，屢幸東大寺集僧一萬設齋會，百官儀衛一同元日。淳仁天皇之後，僧人掌握政權，如弓削道鏡稱太政大臣禪師，尋授法王之位，故伽藍建築盛極一時。直至光仁天皇唐代宗大曆五年至德宗建中二年（七七〇至七八一年）即位，始漸刷新朝政，廢止政教一致。

本時代入唐留學生及求法僧之歸國者漸多，其間頗多博識篤學之輩。中國、印度之高僧，東渡者亦頗不少。其間發遣唐使凡三度，第一次在元正天皇靈龜二年玄宗開元四年（七一六年）第二次為聖武天皇天平四年開元二十年（七三二年）第三次為光仁天皇寶龜八年代宗大曆十二年（七七七年）光仁帝時留學生阿倍仲麻呂嘗仕唐，賜姓名朝衡，累遷祕書監北海郡開國公以卒。聖武即位那年適當唐玄宗開元十二年，開元、天寶年間為唐之文化爛熟期，日本所受影響以此時為最強。擴大些說：奈良時代前半適當我唐之文化達最高潮之時，奈良所以能形成佛教美術之黃金時代，實多得力於唐。

當代文學等亦多受唐之影響，阿部仲麻呂及吉備眞備二文學家，均為努力移植我玄宗時代之學風的主角。玄宗嘗以仲麻呂為祕書監，與我大詩人王維、李白多所接觸，後卽歿於我國；眞備於天平七年開元二十三年（七三五）歸日，為後藤原氏權力旺盛之時昇任為大臣。當時歌人有長於短歌的山部赤人及長於長歌的山上憶良等，憶良入唐為東宮侍讀，精通漢文，為萬葉集中受中國思想之感化最深的一人。漢詩亦極流行，惟非常之劣，懷風藻卽於此時編成。音樂方面，嘗於天平三年（七三一年）定雅樂寮雜樂生員，其間大唐樂三十九人，百濟樂二十六人，高麗樂八

八，新羅樂四人，度羅樂六十二人，諸縣舞八人，筑紫舞二十八人。又天平六年二月，帝幸朱雀門觀歌垣，男女二百四十餘人，演奏難波曲、倭部曲、淺茅曲、廣瀨曲、八裳刺曲等音樂，都中人民亦得縱覽，其源流及其盛況，均不難想見。唐樂合奏組織之大，不亞於現代西洋管絃樂隊，樂隊人數達五百人，樂器用數百種。隋樂九部伎，唐增設爲十部伎；煬帝陳百戲於端門街，執絲竹者八千人，而玄宗時樂舞總人數爲一萬零十七人，聲聞數十里。這大規模的世界音樂流傳至日本者僅一小部分而已。後世音樂多基於隋、唐樂變化而成，如現存之雅樂尙存隋、唐樂遺意，所奏樂曲類都爲中國古調，雖爲一鱗半爪，仍堂堂乎有世界之價値。今奈良尙遺存有唐代之樂器，宮外省珍藏着唐代樂舞原譜及服飾圖樣，中如蘭陵王、春鶯囀、越殿樂以及唐太宗之破陣樂等均完好無缺。

（三）平安朝時代之大勢

平安朝時代始於桓武天皇延曆十三年（七九四年）由平城遷都平安京，終於宇多天皇寬平六年（八九四年）遣唐使之廢止，其間恰好一百年。學者間有以嵯峨天皇爲中心，而以其弘仁之年號名本時代者，更有以淸和天皇之年號而稱貞觀時代者。

本時代仍爲模倣時代，攝取唐之文物以爲養料。前代因政教之一致，僧侶握有政權，遂大生弊害，受此頓挫，漸次衰微，桓武天皇乃遷都平安，使政治中心與平城諸大寺遠隔，因帝都之移動，政治、宗教及其他文化均生變化，種種遂與奈良朝大異。

佛教方面，而新興天臺、眞言二宗，其勢力代替了南都六宗，此二宗，卽空海弘法大師（七七四——八三五年）

之眞言宗及最澄傳教大師（七六六——八二一年）之天臺宗。兩大師於當代之初相繼入唐，海空在唐二年，最澄爲一年，歸國後即開此二宗。教義既與前代南都六宗異趣，其附屬之美術因而亦帶有新的特色。如堂塔之配置，平面、裝飾、佛像之種類、表現等均不相同。又如伽藍之位置，南都佛教爲平地佛教（都寺之佛教意），於平地上整然配置；天台，眞言二宗則爲山嶽佛教，於山上自由配置之。

這期間，派遣唐使凡二度，第一次爲桓武天皇延曆二十三年（唐德宗貞元二十年，八〇四年），弘法大師與傳教大師即於此時隨藤原葛野麿入唐，第二次在仁明天皇承和五年（文宗開成三年，八三八年）。兩國交通依然稱盛。

奈良時代移植唐之文學，故「漢文學」盛行，至本時代遂成全盛時代。宗教界之偉人空海，即爲漢文學之第一人，其詩文集有性靈集，詩文之議論有文鏡秘府論。嵯峨天皇（唐憲宗元和五年至穆宗長慶三年，八一〇至八二三年）亦長詩文，勅選之詩集凌雲、文華秀麗二集中，網羅當代諸家之作，天皇的御製亦採入極多。他如小野篁的詩，該國人有比之唐白樂天者；菅原道眞詩文亦頗優秀，其特色爲漢詩的形式與日本趣味之內容。其「國文學」亦漸發達，片假名及平假名即發明於此時。竹取物語及伊勢物語即此假名發明之結果，實爲藤初、藤末時代物語全盛時代之先驅。

寧樂時代之繪畫

（一）寧樂時代繪畫概觀

寧樂前期（飛鳥時代）非宗教畫尚未發達，遺蹟一無所存；佛教畫與雕刻同樣，直接受着唐之影響，間接輸入印度及

西域之樣式，隨了佛教之勃興大見進步。持統天皇（六八七—六九六年）之世，鑄錢司黃文連本實曾出使於唐，摹得王玄策由印度鹿苑寫來之佛足跡圖而歸；後天平勝寶四年（唐玄宗天寶十一年，七五二年）有畫師越田安萬呂者寫之刻於石，即現存大和藥師寺之物，於此可以想見繪畫粉本之由唐傳來的頗多，特別是王玄策所傳印度畫之粉本，轉寫輸入的必更多。壁畫亦始於當代，此是受了唐之壁畫全盛的影響。畫事之見於著錄者殊少，天武天皇之世，有大和畫師音檮，又文武天皇之時，已產出金青、綠青、硃砂、雌黃等之彩色；畫工司之事，始見於文武天皇所制定之大寶令中，當時屬中務省所管，專掌宮廷之畫事，分正、佑、令史各一人，畫師四人，畫部六十人，使部十六人，直丁一人之定員，是爲日本畫官之始，其後屢有變遷。

寧樂中期（奈良時代）建築達於發達之最高潮，雕刻亦爲黃金時代，惟繪畫不甚發達，遺物亦尠，雖然較前期是盛了些。除次述之二三種遺物外，於諸大寺之獻物帳及資財帳中尚存有當代製作之名，如東大寺獻物帳中有山水畫屏風，古式宮殿屏風，大唐勤政樓前獻樂圖，鳥毛立女屏風等十五種屏風之名即其例。於此可知宗教畫之外，山水畫、風俗畫亦已相當發達；但比之次代，則當代尚屬準備時期。其畫風亦與雕刻及其他美術同樣強烈的受着唐之影響，佛菩薩等之面相，其豐滿的表現，一見就可判爲唐風。當時寺像之繪飾，畫工司之畫師，畫部等都採用分工合作之法——如分爲塗白土、木畫、界畫、彩色、檢察等分業以從事之，其名之留於天平至天平寶字年間文獻中者，有畫工司正河內畫師次萬呂，同上村主牛養，同牛甘，佑竹志麻呂，令史息長丹生眞人大國，同黃文連乙萬呂，畫師秦稻村、簀秦麻呂、秦堅魚、息長豐穗、亦染沙彌萬呂、勝老足等百三十八。仁王會之佛像一百鋪，諸國之國分寺均造釋

迦像及彌陀淨土變，又畫種種佛菩薩或淨土變，經變之大幢納於各官寺，此亦爲見於史册的事實。有名的比丘尼法如於大和之當麻寺所造織成的觀經變，亦爲天平寶字七年之事，就其圖式考之，顯然是以唐畫爲粉本的。當時顏料之輸入亦漸完備，就古文獻之記載及繪畫之遺蹟考之，當時畫工所用，墨不必說，硃砂、丹、蘇芳、烟紫、紫土、同黃、青黛、藍花、紅青、白青、空青、金青、白綠、綠青、金薄、銀薄、金墨、銀墨、胡粉、阿膠等悉已完備。

寧樂末期平安朝時代之繪畫，較中期爲發達。佛教畫及佛教雕刻，均與密教之關係極深，因此其表現的手法亦與前代全異。當時密教八家如弘法大師、傳教大師、智證大師名圓珍（八一四至八九一年）慈覺大師名圓仁（七九八至八六九年）等，先後入唐求法，齎歸之圖畫中主要者，如：

弘法大師之胎藏大曼荼羅 一鋪七幅
同 三昧耶曼荼羅 一鋪三幅
金剛界九會曼荼羅 一鋪七幅
同 八十一尊大曼荼羅 一鋪三幅
金剛智、善無畏、不空、慧果、一行阿闍梨影各 一鋪三幅
智證大師之胎藏曼荼羅幢 一鋪五幅
九頂輪王曼荼羅幢 一鋪六幅
宗叡僧正之金輪佛頂母幢 一張二幅

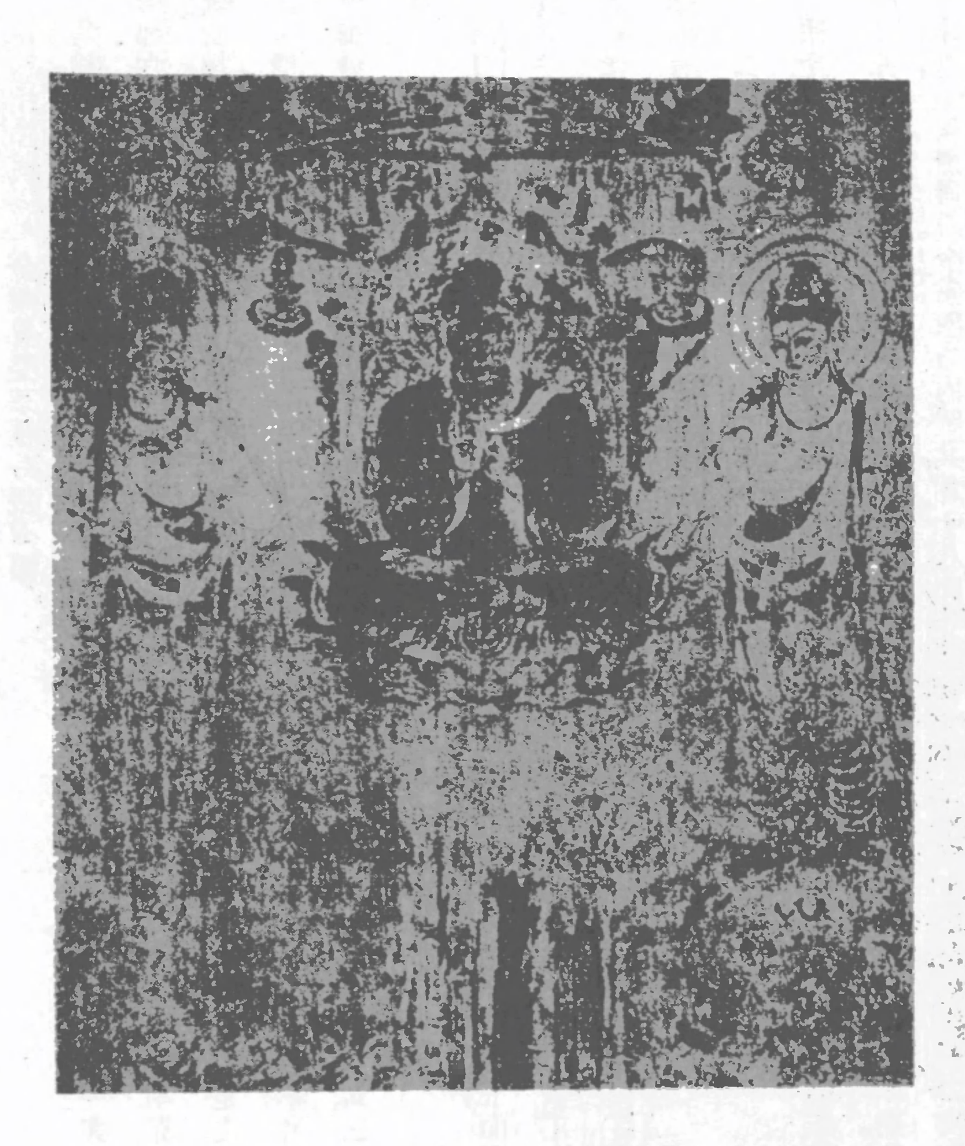
金剛界曼荼羅一張五幅

均爲密教諸尊之曼荼羅畫幢，彼等請得後，卽本此立教開宗，而成弘法之「東密」與慈覺之「臺密」，原有之南都六宗逐漸衰微，新京二宗代之而興，新作的畫亦均屬密教的，多描寫胎藏界金剛界曼荼羅及不動明王諸尊像。密教畫最講究儀軌，其身色、相貌、印相、持物以至夾侍眷屬之布列等等，無不有一定之法式。當時顯教的圖像，亦多少受其風化。顯教之繪畫亦頗盛，其著名的事蹟，如淸和天皇貞觀十三年及十八年所頒諸國之國分寺的佛名懺悔會之本尊，凡一萬三千佛像百鋪；仁明天皇嘉祥三年之帝釋天爲百鋪。這畫一萬三千佛像實爲有趣味的盛事。

奈良時代職務最盛的畫工司，至本時代平城天皇大同三年（唐憲宗元和三年八〇八年）廢止，而與漆部司合併爲工匠寮，於其中置長上畫師二人，番上畫工十八人。是蓋專供平安京營造官寺時之用者。此等畫工之名傳於今者，不過西市正簀秦畫師笠麻呂，承和年間之遣唐畫師良枝宿禰朝生，元慶之時的畫師備前少目百濟常良等數人；有名的作家則有播摩介百濟河成及巨勢金岡二人，非宗教畫製作極多。

（二）繪畫代表遺蹟

法隆寺金堂之壁畫（六七〇年代）——這壁畫的製作年代，因金堂發生再建與非再建說，故亦議論不一，美術史家則多根據非再建說而斷其爲天智天皇之世所作，至遲也必不出飛鳥時代末期。論者有傳爲止利或曇徵之作者，然均無確證。金堂四方內壁共爲十八間（柱與柱之間，曰「間」）。門戶居其六，其餘十二間均施有壁畫。卽西壁爲



（圖一四七）　阿彌陀淨土圖

（法隆寺金堂壁畫）

阿彌陀淨土，東壁爲寶生淨土，北壁之東爲藥師淨土，北壁之西爲釋迦淨土，四隅爲八面各畫普賢、十一面觀音、彌勒等菩薩淨土之作，構圖雄大而莊嚴，大尊脇侍以及天人、草花之配置，亦極巧妙。佛之面相全爲唐式，有豐滿的表現。衣極薄可透見肉體。先於壁上塗以胡粉，然後於其上施以彩色，肉體爲朱色，其他以墨爲主，線條流暢，樣式作風與藥師寺東院堂之聖觀音像同爲受印度之影響者，與印度亞迦坦石窟（Ajanta cave temple）之壁畫有些類似，實爲日本宗教畫中第一流之傑作。

過去現在因果經圖卷（七三五？）——本爲五卷，今已殘缺不全，僅存三卷。卷一之上半，今藏京都之上品蓮臺寺，卷三藏於醍醐之三寶院，卷四藏於東京美術學校。三者之畫手非一人，上品蓮臺寺所藏較優。其製作年代，議論不一，或云飛鳥時代，或傳爲聖武天皇之筆，或云聖德太子之作，今主天平七年唐玄宗開元二十三年（七三五年）之說的較爲有力，無論如何，視爲天平年間之作，總無錯誤的。此畫卷之下段，書過去現在因果經之本文，上段根據經文內容作成繪畫，其性質實爲釋迦之畫傳。畫中有樓閣、山水、佛像、人物等，用羣青、胡粉、朱、綠青、雌黃、代赭等顏料。其手法頗簡單，那種古拙幼稚之點頗有趣味，又彩色之單純一點亦極有味。平安朝以後，所謂繪卷物漸見盛行，而本作實爲其先驅。

正倉院之鳥毛立女屏風（七五五年代）——正倉院所藏奈良時代之繪畫及參考品至多，其北倉階下之北側的鳥毛立女屏風爲其代表遺物之一。此畫考定爲聖武天皇天平勝寶四年至八年間唐天寶十一年至至德元年（七五二年至七五六年）之作。墨畫的松樹下立着美人，故有松下美人圖之稱。顏與手爲彩畫，頭髮及服裝，全部用鳥毛貼成，此即鳥毛



（圖一四八）過去現在因果經之一頁

立女屏風之名的來由。今鳥毛全已剝落，顯出下面的素描底稿。考「鳥毛衣」爲我國唐中宗女安樂公主（適武三思之子崇訓）所發明，盛唐之世非常流行於貴族婦女界，其後仕女畫中多畫之。本作構圖簡單而有一種趣味，美人之面相與藥師寺之吉祥天類似，頰上畫有靨鈿，考「靨鈿」亦創自我國吳孫和鄧夫人，唐代尤尚之，如射月曰「黃星靨」，韋固妻嘗以翠掩刄傷處，此爲女粧之用「靨飾」的昭著事實。又此美人的衣裳及髮之形，亦多爲當時之唐風；樹木岩石的筆法，亦與唐畫無異，實爲後代和繪皴法之淵源。總言之，此樹下美人之題材、構圖、樹法、皴法、以及服裝、粧

飾等等，無一非摹學唐風，於此可見寧樂時代中期感受中國藝術之深了。

鳥毛立女屏風（圖一四九）

室生寺金堂之繪畫——關於室生寺金堂之建築與雕刻，容後述及，繪畫方面有須彌壇後壁所描之壁畫及釋迦，地藏之背光畫。壁畫之中央作極大的帝釋天，左右有脇侍，上方畫出多數小的佛菩薩，此即所謂「帝釋天曼荼羅。」此作因保存得法，剝落之處比較的少，色彩猶存，尙足觀察其構圖與手法。與建築爲同時代之製作，確是平安朝中期繪畫之重要遺物。背光均爲比較大的舟形，於寶相花之間配以釋迦及地藏等，釋迦爲七體，地藏爲九體，不消說與雕刻爲同時代，彩色亦仍鮮明，與前之壁畫同樣貴重。佛像之面相頗覺溫和，衣文作朱色，襯出亦黑色陰

影。此種手法爲當代及次代之初所愛用的形式的的陰影法。

其他主要遺蹟：

法隆寺金堂橘夫人廚子之密陀繪

帝室御物聖德太子像

山科勸修寺之佛說法繡像

（以上屬飛鳥時代）

藥師寺之吉祥天

戒壇院廚子之扉畫（淡海三船筆）

山城淨瑠璃寺之吉祥天廚子扉畫

東大寺大佛蓮瓣毛雕之蓮華藏世界圖

正倉院布地墨畫觀音圖

當麻寺之極樂曼荼羅

（以上屬奈良時代）

東寺之十二天像

高野山巡寺八幡講之五大力吼菩薩像（傳弘法大師筆）

園城寺之黃不動像（傳僧空光筆）

（以上屬平安朝時代）

橘夫人廚子上部宮殿之扉的表面，用密陀僧畫四天王、仁王，裏面畫菩薩；臺座正面作天人，側面作羅漢，背面作極樂淨土。菩薩面相豐滿，線條流暢，肉體用朱線，衣薄可透見身體，一如法隆寺金堂壁畫。聖德太子像舊藏法隆



聖德太子像（圖一五〇）

寺，今爲御物，曾賴此考證當時黑川眞賴翁之服制，約爲天武、持統二帝前後之作，或云非原畫，或傳爲阿佐太子筆，實爲肖像畫之最古者。衣褶施暈染，係受凹凸畫法之影響。佛說法繡像之釋迦的姿勢、面相等及佛座的樣式，與法隆寺壁畫類似，爲繪畫之良好參考品。藥師寺吉祥天圖姿態優美，面相豐滿，彩色鮮麗，實爲精妙的小品。鈒鏤的蓮華藏世界圖之佛菩薩爲游絲描法，頗覺典麗。觀音圖是於麻布面描作趺座於雲上的觀音。極樂曼荼羅爲繡像，長達一丈三、四尺，本尊脇侍以下現出三十七尊，面相與東大寺大佛蓮瓣之毛雕相似，非常精緻。五大力吼像傳稱弘法大師之筆，然無確徵。黃不動傳爲仁明天皇承和五年三井寺智證大師命畫工光空依其夢而畫的尊像，這不動明王的肉體全用黃金色塗成，故名『黃不動』。其後作圓光周圍繞以火焰。與金剛峯寺之赤不動同稱傑作。

（三）繪畫作家及其作品

本時代能畫之人，寥若晨星，已如前述；値得吾人稱說的作家，至本時代中期始有產生，如中期之淡海三船，後期之百濟河成、巨勢金剛、弘法大師、智證大師是。三船爲文人畫家，河成、金剛所描非宗教畫極多，兩大師則純爲密教畫家。

淡海三船（七二二——七八五年）——被稱爲奈良時代文人之首的刑部卿兼大學頭因幡守淡海眞人三船，是天智天皇之玄孫，初入佛門，法名元開。大安寺之戒明始將釋摩訶衍論請來時，經其觀破其爲僞書。後依孝謙天皇之詔還俗，嘗撰神武天皇以來歷代天皇之謚號，又爲本朝最初之詩集懷風藻之編輯者，故彼實爲普通畫工以外的具有軒冕之才賢的能書的元祖。



(圖一五一)　吉祥天廚子扉畫

其畫蹟今尚有存在，前述戒壇院廚子的扉畫，即其天平勝寶七年（七五五年）之作；山城淨瑠璃寺之吉祥天廚子畫，大約亦爲彼寶龜年間所畫。後者今歸東京美術學校所藏，保存完善，爲考察奈良時代繪畫之最適宜遺品。

百濟河成（七八一——八五三年）——接前代淡海三船之踵而留名於世的爲播磨介百濟河成，他原爲百濟國人，後歸化日本，彼任爲播磨介，即以百濟朝臣之姓賜之。他在平安朝初期及中期甚爲活動，文德實錄云大同三年三十七歲時爲左近衞，其子孫仕於仁明、文德二朝，均頗有名。畫以山水草木如生馳譽，朝廷屢次召入宮中作畫，又常呼自己之從者，傳寫其顏面，故於山水畫之外，又精寫生人物。其眞蹟差不多沒有，高山寺之四天王畫像傳爲其手筆，然無確證，於此略可考見其畫風。河成生於光仁天皇寶龜十二年，卒於文德天皇仁壽三年八月，七十二歲。

巨勢金岡　生於河成之晚年，繼之以畫馳名於平安朝末期及藤原時代初期的爲巨勢金岡。他是中納言巨勢野足之後裔，歷仕於清和、陽成、光孝、宇多、醍醐五朝。畫以寫生爲主，形態逼眞，始知以濃淡分出遠近。常奉勅命從事揮毫，陽成天皇召之畫大學寮的先聖先師九哲之像，光仁天皇及宇多天皇召之作清涼殿南廂之障子及紫宸殿的賢聖障子，這些著名的事蹟，足徵金岡爲當時第一流的大家，日人多尊崇之爲最初之畫聖云。又善畫馬，相傳嘗於仁和寺畫馬，於淸涼殿朝餉間之障子畫騁馬圖，頗有生動之趣。又佛畫亦頗擅長，今日所傳金岡遺畫，多屬佛畫，但大半爲後世之僞作，眞筆殊少。總之其山水畫最精巧，此是該圖大江匡房之評語。

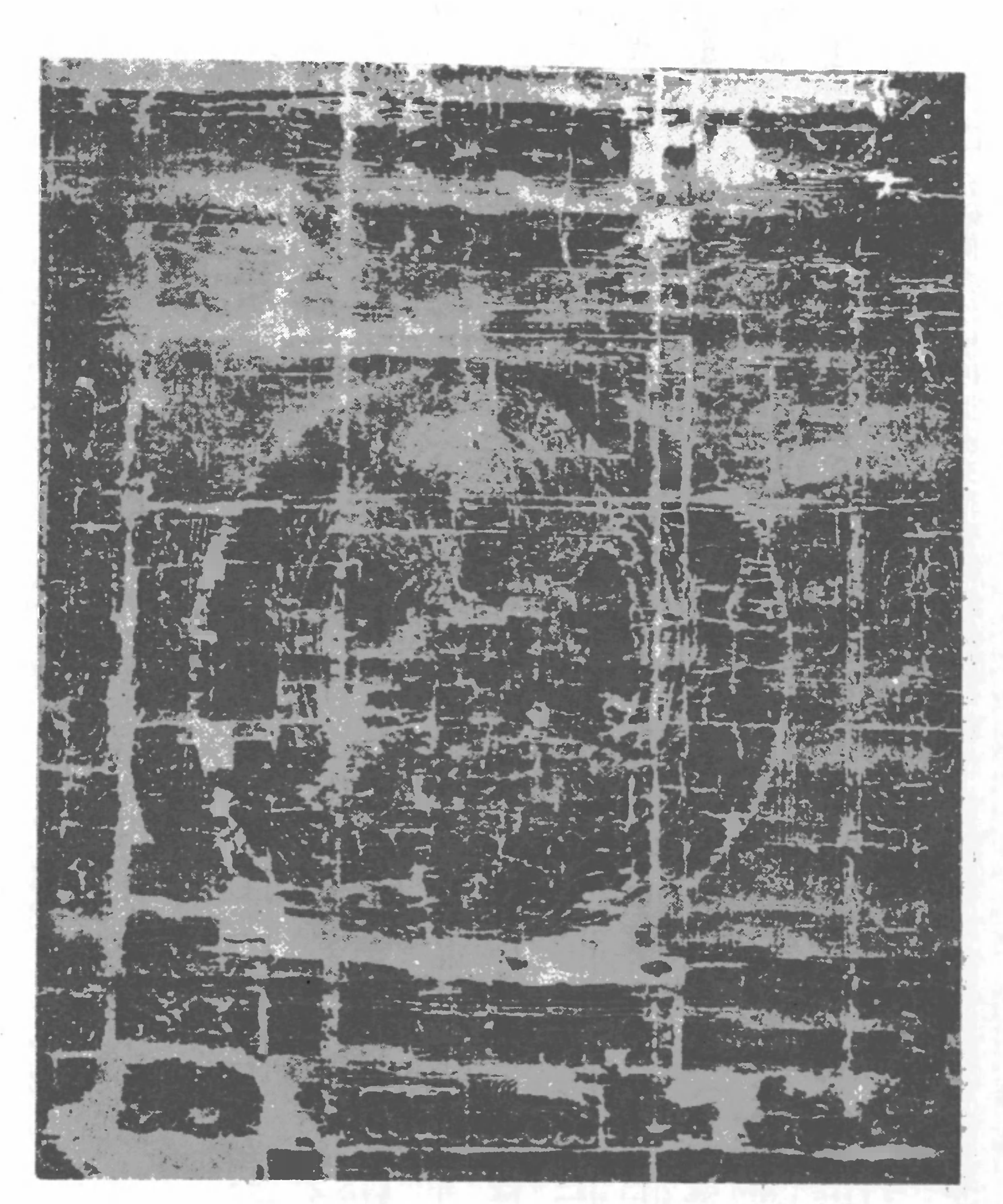
智恩院之不動像　法隆寺之蓮花屏風　地藏尊

多武峯本尊　藥師如來　毘沙門天

漢八狩之圖

弘法大師（七七四　八三五年）——眞言宗第八祖的空海弘法大師，寶龜五年六月生於讚岐國多度郡之佐伯田公家，幼名眞魚，就外舅阿力大足氏學儒教，稍長（十八歲）上京都入大學，以讀儒書不能滿意，遂矢志於佛教之研究，遊歷各地，師事勤操僧正，後於大和之久米道場得大日經，始研究眞言宗。而關於儒、釋、道三教的三教指歸一書，亦於此時著成。延曆十七年二十五歲出家，在奈良之大安寺學三論宗。延曆二十三年（唐德宗貞元二十年）（八〇四年）三十一歲與傳教大師同入大唐求法，歷訪長安諸剎，青龍寺之慧果阿闍梨授以兩部大曼茶羅秘密法，又謁般若三藏，居留我國約二年，大同元年（唐憲宗元和元年）（八〇六年）齎經論儀軌等歸國，於高雄之神護寺嚴修仁王經之大法，專事國家鎮護之祈禱。因大師最初之建壇修法，其德譽始傳布四方，諸大寺之學僧爭集其門下。弘仁七年至紀州高野山草創金剛峯寺，同十三年平城太上皇授以密乘之灌頂，是爲受天皇密乘灌頂之嚆矢。翌年建護國道場，賜以東寺，建灌頂院，賜以教王護國寺之勅號。後與諸弟子共居此寺營造堂塔，又常出入宮中。承和二年三月入寂於高野山。査密教肇始於印度之龍樹、龍智，後經善無畏、金剛智、不空等傳入中國。唐之中期頗呈盛況，日本奈良時代始傳其法；但專攻密教得其正統的祕訣而歸國者，惟弘法大師一人而已，其在佛教上地位之重要可知。

大師除精研佛教外，學博識宏，文學、書、畫、雕刻無不精工。一生除勉力於眞言密教之弘布外，並傳中國畫像造



（圖一五二）　高雄曼荼羅

佛之法。後世永垂其規範。其雕刻方面有稱爲「一刀三禮」之作，建築方面如室生寺五重塔，傳爲大師一夜造成。其繪畫方面之筆蹟，有名者有稱爲高雄曼荼羅的神護寺之紫綾金銀泥繪兩部大曼荼羅，及東寺之龍猛，龍智二祖像。高雄曼荼羅即胎藏界，金剛界兩界曼荼羅，是依淳和天皇之御願，於天長元年（八二四年）所畫。爲一丈四方以上之大幅，日本兩界曼荼羅中以此爲最古，後世均以此爲粉本。二祖像爲教王護國寺（即東寺）眞言七祖像中之二，七祖中之五祖即金剛智、不空、善無畏、一行、惠果（一作慧果）乃是弘法入唐求法時，其師惠果阿闍梨請李眞等十一名畫家作兩界曼荼羅之際，由李眞所畫，而以之賜弘法者，他二祖即龍智、龍猛二幅傳爲其歸國後弘仁十二年所自畫，但是否眞蹟，抑係後世之作，尚屬疑問。五祖像構圖簡單，筆致流暢，富有雄渾之趣；此二祖像即以五祖像爲範，龍猛的形式與善無畏無異，龍智則與金剛智相同。

西大寺之十二天像爲十二軸，寺傳大師之筆，然眞僞莫辨，已剝落甚，後世之補筆極多。金剛峯寺普門院之勤操僧都像，亦傳爲大師筆，由其題記知爲承和二年（八三五年）至延喜二十一年（九二一年）間之作，大師嘗師事勤操，苟非大師眞蹟，亦必出於同時代他畫家之手。形式與東寺七祖像同，坐於方形牀座，下畫出水瓶，筆致流暢，堪稱肖像畫傑作。大師在唐寫歸五大尊一卷與四種護摩爐形及胎藏外部諸尊一卷，今並傳有轉寫本。

智證大師（八一四——八九一年）——平安朝僧侶中善畫者頗多，如天台、眞言二宗之祖空海、最澄及義眞、圓珍、智泉、實慧、光空等均善畫。蓋因天台、眞言宗之儀式的對象便是佛象、佛畫，素尚祕密，不願假諸他人之手，高僧多親手爲之，因時時描畫，手法由熟而生巧，頗能表現高僧之人格與精神，與世俗的專門畫家之作劃然異趣。

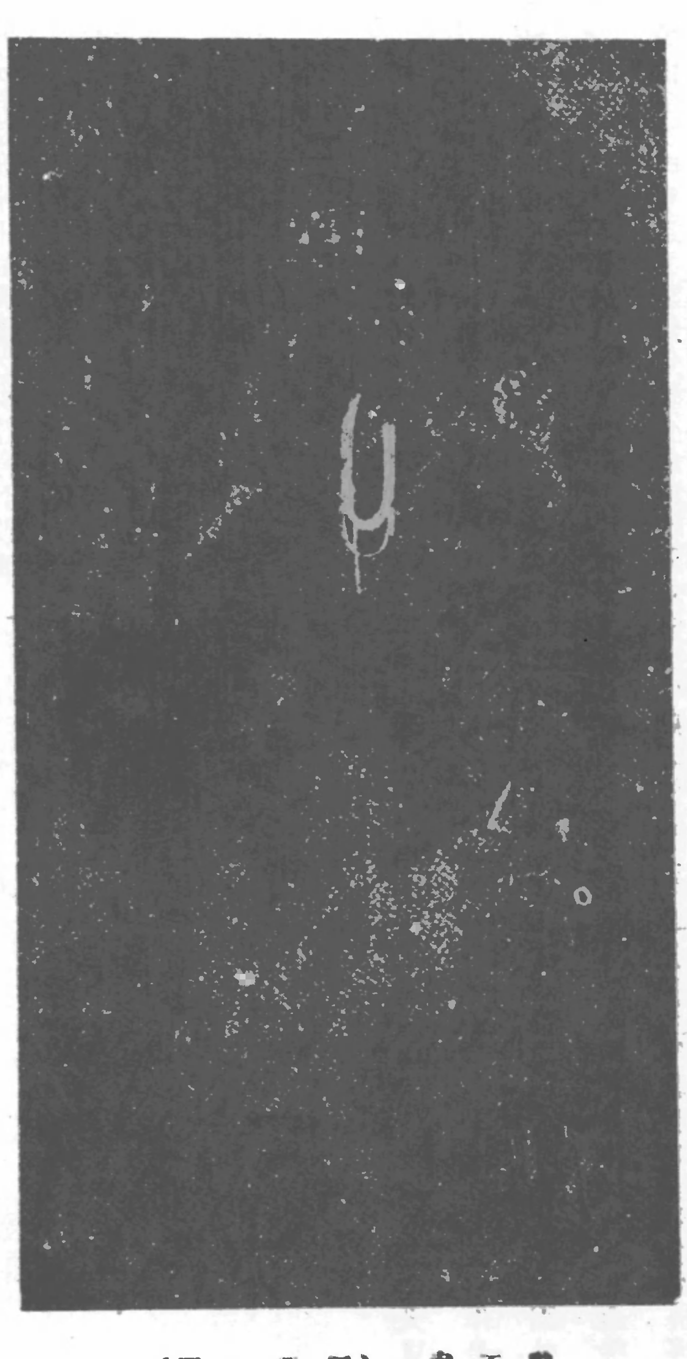


勤操僧都像（圖一五三）

（金剛峯寺普門院）

當時空海與其甥圓珍實爲其中之代表。智證大師卽圓珍之諡號。他十歲讀漢書，十五登比叡山師事義眞，山居十二年，於仁壽三年（唐宣帝大中七年）（八五三年）入唐求法，遊天台，居國淸寺學顯密二教，得瑜珈之密旨，先後凡六年，於天安二年（唐大中十二年）（八五八年）回國，齎歸台宗之密藏及諸宗之經書達千餘卷，進獻於朝廷，貞觀六年奉勅於仁壽殿結大悲胎藏之灌頂壇，同十年又奉勅於江州園城寺置傳法灌頂之道場，安置唐土請歸之佛像經籍，遂成其『寺門天台之祖。』慈覺寂後，任爲天台座主。

其畫尊長不動明王像，一生畫此極多，延曆寺，近江園城寺均有其遺蹟，高野山明王院所藏赤不動，相傳爲其有名的代表傑作，惟眞僞莫辨。此爲六尺與三尺之大作，不動坐岩上，面相極爲悽壯，肌肉以朱黑畫成，背後火焰亦



(圖一五四) 赤不動

(金剛峯寺明王院)

以朱色塗成，全畫面的色調是陰森而又莊嚴的朱色，故稱『赤不動』。其旁有矜迦羅、勢多迦二童子侍立，亦現出「智與德的具象，實覺崇高之極。作風不消說是受唐畫之影響者，與前述之園城寺光空筆黃不動，堪稱當代以不動

明王爲畫題之雙絕作。弘法、智證兩大師之畫，設色多令畫工行之，光空即智證之畫工，故園城寺（三井寺）之黃不動尊、黃金剛童子等，亦有云大師之作者，實則爲二人之合作。由唐寫得苗本圖像，智證大師之物爲最富，今有轉寫本傳世，爲密教圖像學上最貴重之物，計有下數種：

胎藏舊圖樣一卷　　兩部三昧耶略曼荼羅各一卷

胎藏圖像二卷　　五菩薩五忿怒一卷

寧樂時代之雕刻

（一）寧樂時代雕刻概觀

本時代之雕刻，與繪畫建築相同，以佛教雕刻爲主，繼續受着中國——唐風之影響，技術較先代大見進步，尤以中期（奈良時代）爲發達，堪稱黃金時代。佛教的種類比前代爲多，初期以觀音、藥師、彌陀、四天王、仁王等製作最多，七觀音流行於中期，後期新興天台、眞言二宗，故大日如來，不動明王，地藏占多數。材料之種類亦漸廣，除鑄銅外，木雕、塑造之法，亦已由中國傳入，東晉創製的夾苧像及鎚鍱像兩種行像製法，日本於本時代中期始見賞用，至後期木雕代之而興，夾苧塑造漸衰，鑄銅更少。佛教雕刻以外，至中期因伎樂之勃興，遂產生伎樂面之雕刻，遺品極多。肖像雕刻亦肇始於中期，類都屬高僧的肖像，與佛教近緣。與佛教至有關係的「本地垂跡說」起源於奈良朝初頭元明天皇之世，其後逐漸擴張，遂成所謂神佛融和之說，而其結果是於佛寺供設地主神及守護神之像。惟此類神像製

作，僅爲佛教藝術之餘唾，殊少價值。故在本時代，除佛教的之外，幾無雕刻可言。

先代雕刻，是以由朝鮮間接學中國南北朝——特別是北魏的樣式，手法爲主，即形成所謂止利佛師這一派，其末葉直接與隋交通，故多少受隋之雕刻的影響。及至本時代之初與唐直接交通，遂儘量的吸收唐風的藝術，其後逐年次第醇熟，當時著名之佛工有稚文會、稚首勳兄弟，均爲我國唐代人，兩人實成了該國飛鳥時代造像作風變化之本。其中期適當我盛唐之世，交通益繁，其所受影響更大，遂使其達於佛像史上極高之域。當時聖武天皇、光明皇后均深信佛法，行基、良辨等名僧相繼出世，此實爲造成盛況之原動力。勝寶六年唐天寶十三年（七五四年）戒律的祖師我國鑑眞和尙赴日，隨往之崑崙國人軍法力及安息國人如寶、思託、曇靜等，均爲造像家，實大大的促進該國雕刻藝術之向上。當時的雕工，就正倉院所藏天平勝寶四年大佛開眼供養會時所用伎樂面之銘記，知有將李魚成、太田和麻呂、基永師、捨目師、財福師、延均師、太日師、隨舉等，大致多爲內匠寮之造樂面工。又寶字四年至七年間的古文書載有安勅島足、田邊國持、秦祖父、佐爲尺萬呂、相李田次萬呂、會禰子公、戶貴善、秦家繼、刑部結、伊福部正月、阿刀兄萬呂等雕工，當時之佛像大約多成於他們之手。後期承中期黃金時代之後，繼續受唐之影響，仍頗發達。新興二宗的手法與表現，頗能發揮其特色，弘法大師由我國傳得儀軌後，始一變從來自由的佛體之容貌、衣相、印契、持物等，而於其所定之形式之下製作，此爲與中期雕刻大不相同之點。

我國南北朝時代之雕刻，攙雜有印度、波斯、犍駄羅等之樣式成分，入唐始爲中國同化，而發揮出純粹的中國民族固有的特色。故日本推古朝那所謂止利佛師派，雖爲模倣北魏式，實亦含有印度、波斯、犍駄羅之成分；至本時

代

寧樂時代始學純中國式的雕刻作風；惟其本流雖爲唐風，過去止利佛師風多少尚繼續含存。現存東大寺法華堂內之諸佛，與我洛陽龍門石窟、西安寶慶寺以及山東、四川各地之石窟造像相比，其全體之比例及面相之表現，幾乎全然無異。

（二）雕刻之主要遺物

法隆寺金堂之四天王像　此爲孝德天皇之時由漢山口直大口、藥師德保、上而次木閏等佛師所作。大口（一作漢山口大口，亦作山口大口費。）爲飛鳥時代之名雕刻家，其名見於書紀，嘗於白雉元年奉勅刻千體佛。此銅鑄四天王作滑稽



（圖一五五）　四天王像中之廣目天像

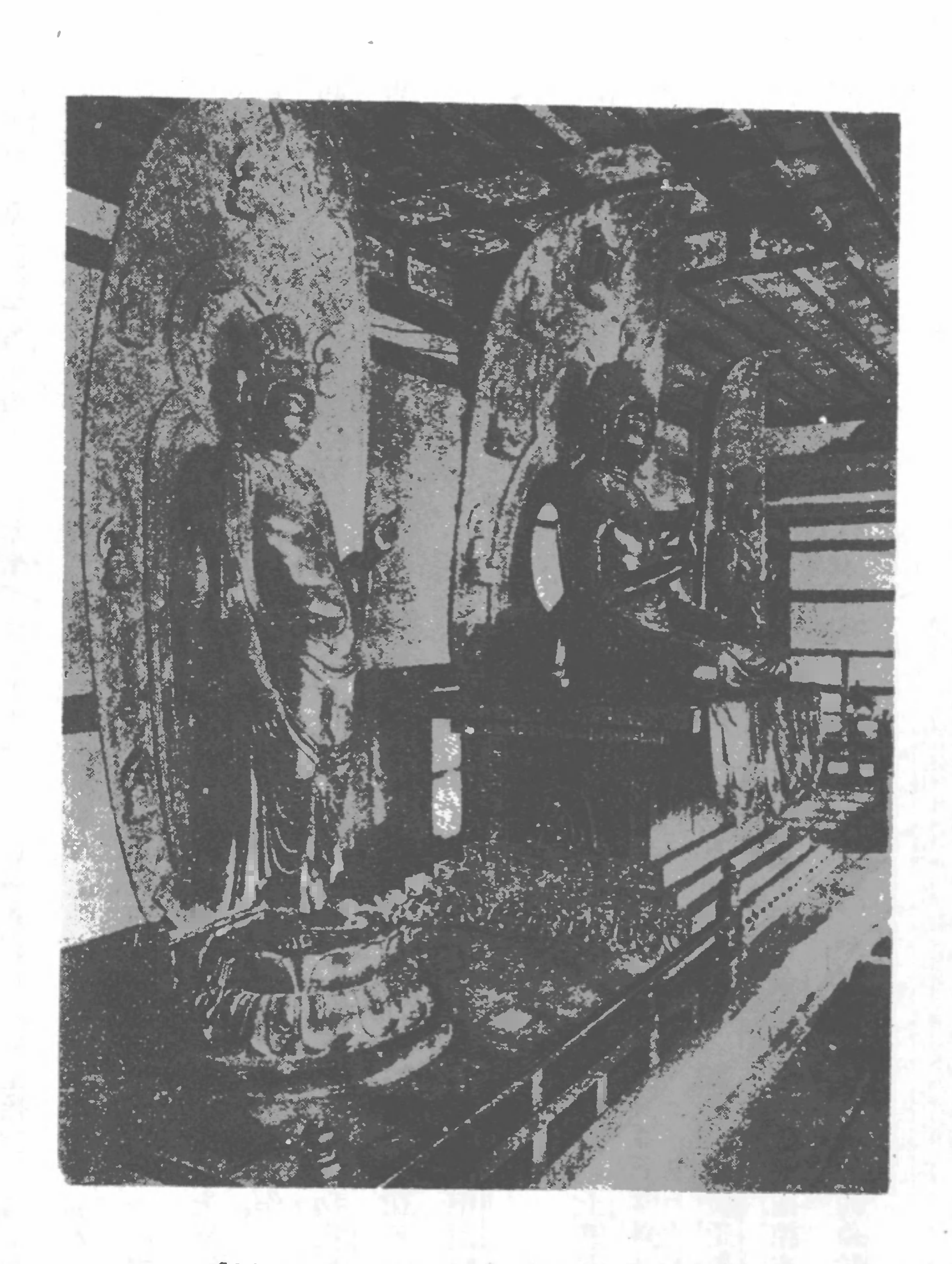
（法隆寺金堂）

之面貌，立於魑魅似的形體之上，腰以上着冑，其下爲衣，面相稍異止利佛師派，衣文流暢，似尚未能擺脫前代魏、齊風之餘波，胸飾與腕飾與同寺東院夢殿之本尊救世觀音相同。

藥師寺金堂藥師三尊銅像及東院堂聖觀音——金堂之本尊藥師爲丈六之坐像。據說爲最初藥師寺在高市郡時之本尊，一說爲元正天皇養老年間移建藥師寺之際所新作，大致以移建之際新作說，即本時代中期（奈良時代之初）所作爲正當。此藥師像手法表現均恰到好處，且有所謂三十二相，面相圓滿，衣文流暢，垂於臺座之側，純然爲初唐之作風。其左右夾侍日光、月光二菩薩，均爲立像，面相之表現與細部之手法等與本尊同，背光爲德川時代之作。其臺座均刻有四神及葡萄文樣，乃是摹倣唐鏡者。像之銅色極美，堪稱日本銅像中第一流傑作。

同寺東院堂之聖觀音銅像，相傳爲孝德天皇所造立，但寺傳則稱養老年間百濟所獻，與我陝西西安寶慶寺之初唐雕刻頗相類似，蓋完全爲摹學唐式者，特別是那軟薄的衣裏所透映出來的體軀，頗能顯示一種特色。又同寺講堂之本尊藥師丈六坐像，體格、面相、衣文等亦存有唐代初期之樣式，其背光爲德川時代安政五年（一八五八年）之新作，兩脇侍爲立像。

法隆寺五重塔之塑壁（七一一年）——法隆寺五重塔內初層，其中心柱之四方以塑土築成須彌山，其背景亦以塑土作出佛像人物之類。據天平十九年該寺流記資財帳所載，知爲和銅四年（唐睿宗景雲二年（七一一年））之作。當是時正值中國塑像盛期，偉大作家如楊惠之及劉意兒等，均於此時發揮其神技，惠之嘗於河南廣愛寺山亭院塑過楞伽山，其精絕殊聖，古無倫比。法隆寺此作大致出於摹倣，惟其規模遠不及廣愛寺十一，其藝術諒亦不及惠之之作。惜惠之唯一遺蹟之保聖寺塑壁，今亦已毀滅，吾人欲考知唐世塑壁眞相，亦惟有賴此異域的摹倣品聊以窺見一斑了。



（圖一五六） 藥師三尊銅像

（藥師寺金堂）



（圖一五七）　聖觀音

（藥師寺東院堂）

此塑作北爲涅槃，南爲彌勒，東爲維摩，西作分舍利，其間配置許多佛像人物，其中由後世所添加的頗多。佛像人物之類高約一尺五寸內外，塑土均施彩色，頗覺自然，其寫生的作風，極有飄逸之趣，實令日本上代之雕刻界放一異彩。

塑像之物，尚有持統天皇之時建築的藥師寺東塔內之釋迦八相，今尚遺存。日本塑造，大致始於此時，

東大寺之大佛（七四七年）——東大寺卽總國分寺，爲奈良時代佛教之中樞，同時亦是當代藝術之核心。其本尊普通都稱奈良大佛，卽毘盧舍那佛。此佛已屢經後世修補，現已非舊形，惟胸以下及蓮座之一部分，尚屬奈良朝遺物，故有加以簡單述說之必要。

聖武天皇於天平十三年創建國分寺及總國分寺時，卽有造立毘盧遮那大佛之意。天平十五年行幸紫香樂宮，同年十月乃下詔決意發願鑄造大佛。翌十六年十一月始於近江甲賀寺建立骨格柱，帝嘗親自引其繩，後以事中止。十七年八月決定改建於奈良，乃於十九年（唐天寶六年七四七年）九月二十九日再度着手鎔鑄，至天平勝寶元年十月二十四日大體告終。同三年六月加造螺髮，四年三月十四日始行鍍金，同年四月九日舉行開眼供養。董造立之工有大佛師從四位下國公麻呂，大鑄師從五位下高市大國，高市眞麻呂，同柿本男玉等。公麻呂爲百濟被唐高宗所滅後投奔日本而被歸化的德率骨富之孫。

此佛爲坐像，高達五丈三尺五寸，面長一丈七尺，廣九尺五寸，鼻高三尺，眉長五尺四寸五分，目高三尺九寸，口長三尺七寸，頤長一尺六寸，耳長八尺五寸，頸長二尺六寸五分，肩徑長二丈八尺七寸，胸長一丈八尺，腹長一丈五

尺，臂長一丈九尺，肘至腕長一丈五尺，掌長五尺六寸，中指長五尺，脛長二丈三尺八寸五分，膝前徑三丈九尺膝厚七尺，足下一丈三尺，螺形九百六十六個，高各一尺，徑各六寸。以上爲大佛體各部之比例，其臺座爲二重，上爲銅座高一丈徑六丈八尺，上周二十一丈四尺，基周二十三丈九尺，下爲石座高八尺，上周三十四丈五尺，基周三十九丈五尺。圓光之高爲十一丈四尺，廣九丈六尺。材料方面，計用熟銅七十三萬九千五百六十斤，白蠟一萬二千六百十八斤，鍊金一萬三十六兩，□銅五萬八千六百兩，炭一萬六千三百五十六斛云。其脇侍東爲觀音，西爲虛空藏，爲各高三丈之乾（即夾苧像）漆坐像，四天王亦爲高三丈之乾漆彩色像。

此大佛鑄成後經百餘年，齊衡二年（唐宣宗大中九年八五五年）五月佛頭落地，貞觀三年（唐懿宗咸通二年八六一年）三月修繕後開眼，至治承四年（宋神宗元豐三年一〇八〇年）十二月罹平重衡之兵火，頭與右手破燒落，壽永二年（宋元豐六年一〇八三年）六月由我國宋人陳和卿修復之，文治元年八月開眼，至永祿十年（明穆宗隆慶元年一五六七年）又遭松永久秀之亂，經此兵燹始大破壞，後經山田道安修繕之，貞享元祿之世復由公慶上人改鑄自胸以上各部，至寶永九年（清聖祖康熙五十一年一七一二年）九月竣工，十年三月行開眼供養，此卽現存者。故自胸以下之胴體，尙存奈良朝當初之原狀，其他各處均爲德川中期所改造，蓮瓣大半亦爲後來所改鑄，僅有十餘枚爲當時舊物，每瓣均施有毛雕，所謂三千大千世界之圖，手法流暢，表現優麗，現出奈良時代之特色。

觀心寺之諸佛像——現在河內觀心寺之本堂，雖爲鎌倉時代後醍醐天皇所重建，然其本尊如意輪觀音，因爲是祕佛，幸得完全保存。此爲高不過三尺的木雕坐像，元慶七年之資財帳中曾有記載，故可斷定其爲平安朝初

期弘法大師之世所作。此木雕像已有數處用乾漆補修過了，施有彩色，蓮座之每一蓮瓣均描作所謂「繧繝彩色」（三重以上之同色配合之色彩）的寶相花，頗覺華麗。面相之表現，溫和而艷麗，若稱中期為豐艷時，則後期此種作風可稱淒艷。



如意輪觀音像（圖一五八）

（河內觀心寺）

修長的眉眼，而短而頰圓，一手托右頰，神情意態殊覺優美，而六臂之比例配置亦頗覺巧妙。寶冠、蓮座、背光等均極完備，實為當代之代表傑作，通過各時代亦為有數之作。

本寺尚有金堂之四天王及地藏像。亦為當代之作。四天王的姿勢奇拔，十分勇壯，而面相具有怪異的表現，手法顯出當代之特色。地藏亦如之，此外尚有觀音像六軀，其中一體為藤初時代之作，其餘五體均為本時代末期的東西。就中以十一面觀音為最傑出，全體的比例頗合度，面相的表現亦極溫和，衣文的形式、手法均極柔美，這柔順的作風實為後一時代藤原風之先驅。

（三）其他佛像神像摩崖像伎樂面之遺物

本時代雕刻遺物，除前述者外，尚有不少，中後兩期尤多。爲欲窺知其盛況，在此再加以簡括的綜述：

法隆寺東院夢殿本尊夢違觀音　　長谷寺千佛多寶塔

蟹滿寺釋迦銅像

以上爲本時代前期（飛鳥時代）之作。大和長谷寺之千體釋迦佛銅版，爲天武天皇朱雀元年之作，千佛多爲鎚鍱貼成塔，下刻有御筆的緣起文，圖式全與唐之甎像相同，想係由粉本傳摹而成者。甎像當時亦多仿造唐式，如大和岡寺出土之天人甎及壺坂寺之鳳凰甎等，均其遺物。法隆寺夢殿之本尊救世觀音，面相之表現極優，比例亦佳，爲當代初期之傑作。同寺綱封藏之白檀九面觀音，高爲一尺二寸九分之小立像，乃初唐之作，日人有譽稱爲本國之傑作者。南山城蟹滿寺之釋迦銅像，由其作風推考之，當爲此時所鑄造。

東大寺法華堂不空羂索觀音及脇侍四天王、二仁王、執金剛神

同寺戒壇院四天王塑像及伎樂面良辨僧正像

奈良新藥師寺本堂藥師木像、十二神將塑像

唐招提寺金堂盧舍那佛、藥師、千手觀音等夾紵像，鑑眞紙糊像

西大寺四天王銅像　　法華寺本尊十一面觀音維摩像

興福寺八部衆夾紵像　　聖林寺十一面觀音夾紵像

大安寺不空羂索木像　　淨瑠璃寺吉祥天木像



（圖一五九）　長谷寺千佛多寶塔

岡寺義淵僧正像

法隆寺行信僧都像

以上均爲本時代中期（奈良時代）之製作，於此可徵當代夾苧像之盛行。東大寺爲當代雕刻之寶庫，其法華堂即三月堂，天平五年聖武天皇爲良辨僧正所建。其本尊不空羂索觀音傳爲僧正之作（？），高一丈二尺之夾苧立像，立於八角之壇上，三目八臂，姿勢莊嚴，面相圓滿，體格之比例完整，寶冠非常壯麗。其脇侍——梵天與帝釋，爲高各



（圖一六〇）不空羂索觀音及其脇侍

（東大寺法華堂）

一丈三尺三寸之夾苧立像，其脇下兩側更有日光、月光兩塑像，高各六尺八寸。二仁王即金剛、密迹二力士，與四天王像同爲高一丈之着冑施色彩之夾苧立像。本堂背面廚中安置執金剛神，相傳是良辨僧正之念持佛，古來視爲



執金剛神像（一六一圖）

（東大寺法華堂）

祕佛，乃高約五尺五寸之塑像，右手握劍高舉，左手握拳，姿勢活躍，張口瞠目，面呈憤怒相，一反前之梵天的安靜而爲活動狀態。戒壇院四天王，體格之比例及姿勢、面相等均爲奈良朝天部雕刻之代表。東大寺所藏伎樂面達二十

面以上，考日本伎樂由天平八年（唐開元二十五年七三六年）南天竺人菩提僊那傳入，當時舉行法會多用之，除東大寺所藏外，正倉院亦藏有大佛開眼供養會所用達百六十四面之多，法隆寺亦有遺物，多爲桐木或夾苧漆造成，施有彩色，面貌的變化與表情的巧思，頗足欣賞。此種假面之品目有治道、師子、師子兒、吳公、金剛、迦樓羅、崑崙、力士、大孤父、大孤兒、婆羅門、醉胡、吳女等。藥師寺之十二神將塑像，十二軀巧妙的配置於圖形佛壇上，內有一體爲後世之作，體格姿勢、面相等亞於戒壇院之作。奈良西郊之唐招提寺爲天平寶字三年（唐肅宗乾元二年七五九年）我國前往之高僧鑑眞爲追薦聖武天皇所建立，故金堂之本尊盧舍那佛座像及其脇侍藥師、千手觀音等夾苧像，亦均爲鑑眞和尙率領東渡之法進、法載、思託、如寶、義靜、軍法力等二十四僧侶之中的善雕刻者所作，所以手法，表現更較當代其他製作爲近於唐風，在圓滿之上帶有森嚴的意味。法華寺之十一面觀音爲高三尺二寸之木雕立像，古來視爲秘佛，保存完好，製作精妙，能於森嚴之中顯出觀音的慈悲。林聖寺之十一面觀音爲六尺九寸之木身夾苧像，體格之比例，流暢之手法，面相之表現，均爲夾苧像中之上乘，最能顯出當代之特色。山城淨瑠璃寺所藏吉祥天女像，大約爲奈良朝末期寶龜年間之作，高古豐麗，溫秀淸婉，堪



（圖一六二）伎樂面

（正倉寺藏）

稱該國木雕史上最上乘之傑作。當代肖像雕刻中，以東大寺開山堂之良辨像爲最傑出，而唐招提寺開山堂之鑑



(圖一六三) 千手觀音

(唐招提寺)

眞和尚紙糊像，堪稱奇物。總之：當代之佛像，其面貌，凡佛菩薩像，圓滿的慈相之中充滿着氣魄；凡天王神將，多作憤怒的惡相姿態多冲和韶秀，衣褶之雕法極爲圓渾流暢，表現頗能使理想與寫實調和一致，其神妙實足照耀萬古，

這決不是過分讚美之辭



吉祥天女像（四一六圖）

（淨瑠璃寺）

磨崖之石像，日本殊少，至奈良朝之末期，九州地方始有鑿造者，惟規模極小，且極幼稚。現存遺品中之較足述者，爲豐收北海部郡南津留村深田之大日山的菩薩，戴着寶冠，較覺壯麗，與正倉院之幡畫相同，頗似密教之像，作風略有我初唐之龍門諸像餘意。大日山之外，大分郡東植田村及大野郡菅尾村等處，尚有大威德、烏樞瑟摩、愛染明王、十一面、千手觀音等，均爲密教諸尊之像。蓋奈良朝初期養老年間仁聞律師嘗於其地傳密法不動法，故有此

種石佛。

室生寺金堂釋迦、藥師、地藏、文珠、十一面觀音、四天王、二天

同　寺灌頂堂如意輪觀音木像

廣隆寺講堂阿彌陀如來及脇侍虛空、地藏木像

同　寺地藏堂地藏像及四天王

新藥師寺本堂藥師木雕坐像

東大寺亢千手堂千手觀音木像

神護寺藥師及五大虛空像木雕

唐招提寺大日如來及地藏堂地藏

法隆寺夢殿前立觀音、虛空藏、道詮像及聖靈院地藏觀勒像

東寺不動明王及講堂諸佛像

興福寺十二神將

金剛峯寺金剛王菩薩　　大和橘寺沙門日羅像

觀音堂十一面觀音木像　　鞍馬寺兜跋毘沙門像

以上爲本時代後期（平安朝）之製作，類都爲木像，夾苧漆像及塑像之製作殊少，銅像更爲罕見。室生寺金堂諸像

均爲木雕之立像，有彩色之背光，手法上釋迦與文殊相同，衣文之線許多並行，漸驅於形式的表現；但背光的花紋，釋迦與地藏全然相同，於寶相花之間畫出菩薩，可供理解當代繪畫之參考。其灌頂堂爲天長年間所創建，其中所安置如意輪觀音木像亦爲同時之作，比例、表現稱佳。廣隆寺在京都市西郊之太秦，其高八尺之阿彌陀如來木雕坐像，見於貞觀十九年該寺資財校替實錄帖，弘仁九年失火，此爲承和年間新造者，木雕已有乾漆補修之處。神護寺藥師立像，爲等身之木雕，五大虛空藏菩薩像高二尺五、六寸，木雕加以乾漆，更施以彩色，附有寶冠、胸飾，兩作寺傳弘法大師之作，爲平安朝初期之傑作。招提寺大日如來爲高一丈二尺之坐像，木雕已用乾漆補過，溫和的面相之中顯出堂堂的威風，作風上最可看出本期之特色。同寺之地藏，寺傳弘法大師作，衣文用細線組成，極似金剛峯寺所藏弘法大師由我國攜歸之枕本尊（釋迦三尊）想是大師摹倣之作。法隆寺夢殿本尊救苦觀音之前，尚立有一通例稱「前立觀音」之觀音，是貞觀年間改築夢殿後所安置，故爲平安朝末期之作，已帶有次代之特色。東寺之不動明王，傳爲弘法大師一刀三禮之作，頗爲有名，其眞僞不得而知，惟手法勁健，表現豪邁而雄壯，堪稱傑作。同寺講堂有不動明王、降三世明王、大威德明王、軍荼利明王、金剛夜叉、四天王、梵天、帝釋等像，均爲佳作。興福寺十二神將爲施於薄板上之薄肉雕，寺傳弘法大師之作云，日本薄肉之木雕，唯此而已。江州伊香郡富永村觀音堂之十一面觀音，相傳爲慈覺大師之作，然無確徵，但可信其決非本期以外之物。肖像雕刻如法隆寺觀勒僧正木像，全然爲理想的作品，蓋僧正爲推古朝時自高麗前往者，而相雄偉，衣文之手法粗大。道詮律師像乃是貞觀年間夢殿修繕後，與夢殿創建者行信律師像同時安置者，爲本時期所罕見之塑像，面相、衣文純爲寫實風。



(圖一六九) 不動明王像

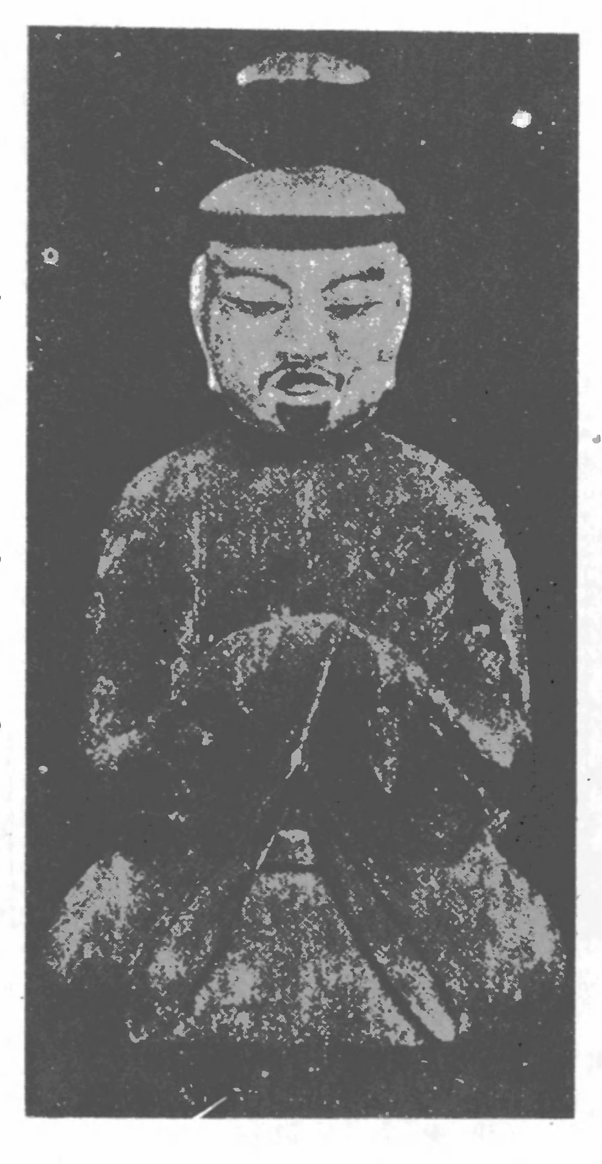
(教王護國寺)



（圖一六六）　道詮律師像

（法隆寺夢殿）

平安朝因神佛融合之結果，始有神像製作。寺之境內多安置地主神，神社亦刻神體。其遺物之有名者，有藥師寺之應神天皇像、神功皇后像及仲津姬像三體，至明治初年神佛分離之際，始將三像移出陳列於今之奈良博物館。三像均爲高不過一尺四、五寸之彩色木雕坐像，手法表現大致相同。此外，尚有熊野速玉神社、和泉穴師神社，及



(圖一六七) 穴師神社神像

山城葛野郡松尾神社之神像，並爲貞觀年間之作，且均爲木雕，速玉頭戴與密教「五智」的寶冠相似的冠，穴師之像保存極佳，故彩色仍鮮明。然此種神像遠不如我國之道教像，與佛教像相比，相差太遠。

(一)寧樂時代建築概觀

寧樂時代不斷的受着我國唐代之影響與刺戟，其建築當然亦與其他藝術一般完全是摹學唐風。其發達之狀況，前期爲一準備的過渡時代，至中期始達發達之最高調，而後期則已過了拋物線之最高點而漸降落。

本時代之初，佛教已普及了全國，大化元年之改新，發出了助成佛寺之詔，於是佛寺之創建或再建的頗多，遂生濫建之弊，至持統天皇時寺院總數實達五百四十之多。其後興建更盛，中期勅建國分寺及總國分寺，如東大寺及西大寺均爲代表的伽藍；後期新興天台、眞言二宗之伽藍建造亦盛，如延曆寺爲天台宗之本山，金剛峯寺爲眞言宗之本山。惟當代佛寺之現存者，不足十分之一。

當時宮殿建築亦隨佛教建築之勃興漸有起色，前代之末推古天皇之豐浦宮(飛鳥)與本時代劈頭舒明天皇之岡本宮(飛鳥)雖記載不詳，構造定極粗朴。及至皇極天皇之世，始以唐制爲則，新造板蓋宮(在飛鳥)設十二門，始定皇居十二門之制。孝德天皇遷都難波之長柄豐崎，齋明天皇又於飛鳥造岡本宮，相傳始用瓦葺。天智天皇於近江建大津宮，今於其地發見瓦片。其後天武天皇又於飛鳥造淨見原宮，此時始有大極殿、朝堂、大安殿、內安殿、外安殿、後宮等與我國類似之名。持統天皇之藤原宮規模始備，倣唐制區劃許多條坊。其後元明天皇因感遷都之困難，思營永住之宮城，乃於卽位之次年奠都大和平城京。此京城及其宮城之計劃，大致多學唐制，惟其規模遠不及我長安之大，

宮城與我東內大明宮相似，大極殿十二堂十二門以及內裏各殿，配置整然，就唐六典考之，其大極殿略似我大明宮之含元殿。其後聖武之時，嘗於難波、恭仁、紫香樂作宮闕，有遷都之心，後以東大寺之經營，國帑爲之一空，遷都計劃未能實現。光仁朝政刷新之後，桓武乃遷都平安（今之京都）這新都亦是摹仿巨壯的唐風，京城全部如大體之形及條坊之區劃，全與唐時之長安相似，而較先前之平城京爲優，其宮城　大內裏之制亦大備，仍是模倣唐之東內——大明宮，惟已稍知適應日本風俗而加以改良。（其應天門外之栖鳳翔鸞兩樓，龍尾壇上之太極殿，左右之青龍，白虎二樓等，丹楹碧瓦，極輪奐之美。）惜此類宮殿，一無遺存。

住宅建築，因先後經營藤原京、平城京、及平安京，漸見進步，聖武帝即位時，許庶民造瓦屋，又貴族多盛行營造宏壯之邸宅，於是至後期，那折衷唐之「四阿造」而成所謂「寢殿造」之一種建築形式，遂盛行於上流邸宅間。惟遺物無存，間之記錄，眞相不明。

神社建築較前爲進步。所受佛教建築之影響，在初期甚少，依然保守日本固有之形式，至中期末葉漸漸顯著。神護景雲二年（唐代宗大曆三年七六八年）創設春日神社，是爲「春日造」之起源，此種建築式是折衷「住吉造」之神社及佛寺之樣式而成者，神社之塗丹，春日神社亦爲其嚆矢。又以「本地垂跡說」之勃興，建築上發生神佛融合之關係，於是變化「神明造」而成的「流造」亦起始於中期之末。此二種形式，至後期益見盛行。現存之奈良春日神社，乃文久二年（一八六二年）重建，依然保存「春日造」之形式。京都加茂御祖神社之現存社殿，爲文久三年（一八六三年）重建，實爲當初「流造」之好標本。

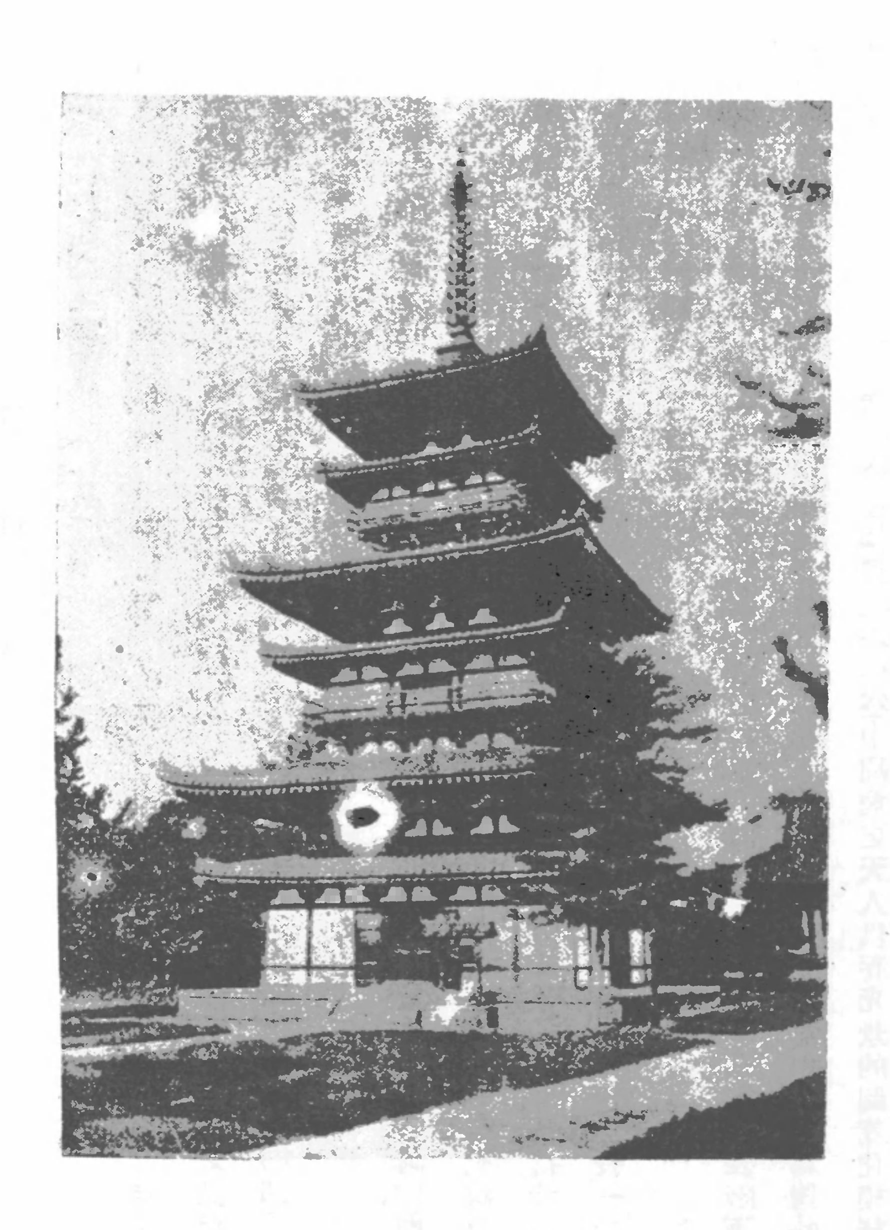
要而言之：寧樂全時代之建築，依然以佛教的爲中心。當代佛教建築，今尚有二三遺存；佛教的以外的建築，則無一存在以充考證，故下文所引例證，均屬佛教的遺構。

（二）佛教建築主要遺構

藥師寺之東塔（七一八年）　奈良七大寺之一的藥師寺，原爲天武天皇白鳳九年（六八〇年）爲祈皇后之病早癒而建，不料工未畢，天皇崩，皇后即帝位（持統天皇）乃繼夫帝之遺業，建立於大和之高市郡（今飛鳥村大字木殿）直至文武天皇二年諸堂始竣工。元正天皇養老二年（唐開元六年七一八年）移建於現在大和國生駒郡都跡村，其配置整然成對稱的形式，南大門、中門、東西塔、金堂、講堂、食堂均在中心線上，迴廊起自中門包圍東西塔與金堂，而至大講堂之左右爲終，另一廊至金堂之左右。即迴廊之形如「曰」字，其三線之中央位置中門、金堂、講堂，前方空地配置東西兩塔，後方空地東爲鐘樓而西爲經樓，十分嚴正。惜屢罹風火之災，今唯東塔一基殘存，餘皆後世重建。

此塔立於石壇之上，爲方三間三重之建築，各層均附有裳階，故外觀宛如六層，岡野博士云此裳階爲移建之際所加。柱之中段稍稍膨脹，枓栱作所謂三手先之組織，此亦屬模仿我國唐風者。軒作一長一短，交互突出，權衡巧妙，輪廓奇拔，頗有一種節奏（Rhythm）之美。

其細部的手法，顯出推古與奈良之過渡期（飛鳥時代）之特色。屋面作本瓦葺，二層三層之裳階下均有欄杆，作卍字形。外部均塗丹土，窗塗綠靑色，內部支輪與支輪間均描彩色的寶相花唐草模樣。相輪頗爲獨特，其長及其形態最適塔之權衡，水煙普通多作簡單唐草模樣，獨此塔作空中翻飛之天人供養光景的圖案化模樣，實頗可注意。其銘



(圖一六八)　藥師寺東塔

文爲舍人親王之作，因其年號文句之解释不同，遂發生建立年代上種種異說。

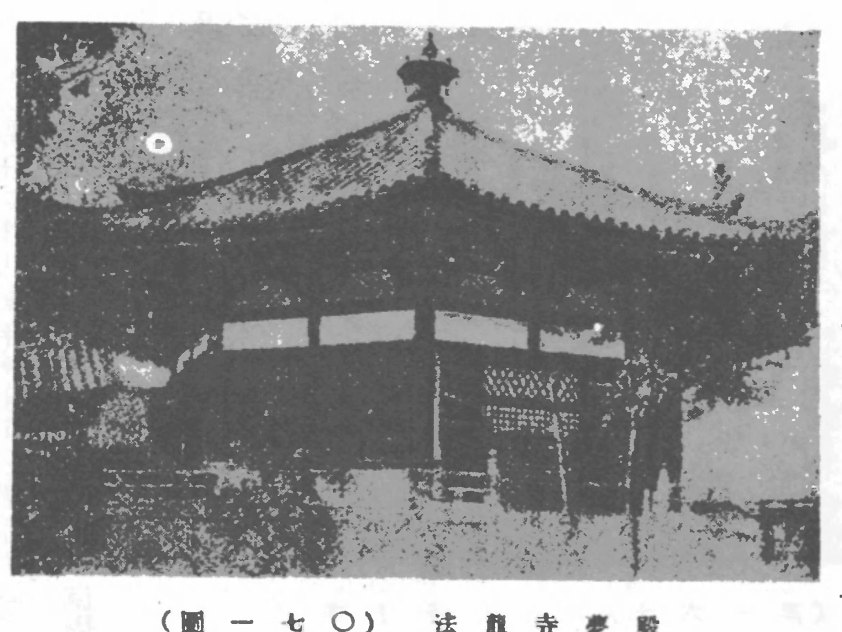
東大寺之法華堂（七三三年）——這總國分寺之大佛殿，是於大佛（毘盧遮那佛）開鑄後翌年即天平十九年興工，費四年之久至天平勝寶三年大體構造始告終，其內外之裝飾又費十數年，他如講堂、東西塔、中門、步廊、食堂等大小建築，均爲後來次第建成。其後治承四年平重衡攻南都時燒失，鎌倉時代重建後，又罹永祿十年松永久秀之亂，堂宇大半被毀，元祿年間再度重建，即現在之建築。奈良時代創建當初之遺構，今所幸存者，僅法華堂、轉害門、正倉院等三四附屬的建築物而已，而法華堂爲其中之最古者。



東大寺法華堂　（圖一六九）

這法華堂亦稱金鐘寺，天平五年（唐開元二十一年七三三年）聖武天皇爲良辨僧正所建，其本尊即前述不空羂索觀音，故又稱羂索院。天平十三年於諸國置國分寺之時，以此名金鐘寺，爲大和之國分寺，十九年創建總國分寺之東大寺，將其劃入境內，改稱法華堂，又因每年三月行祭，故有三月堂之名。此建築初爲五間四面，四注單層之構造，至鎌倉時代於其前加造五

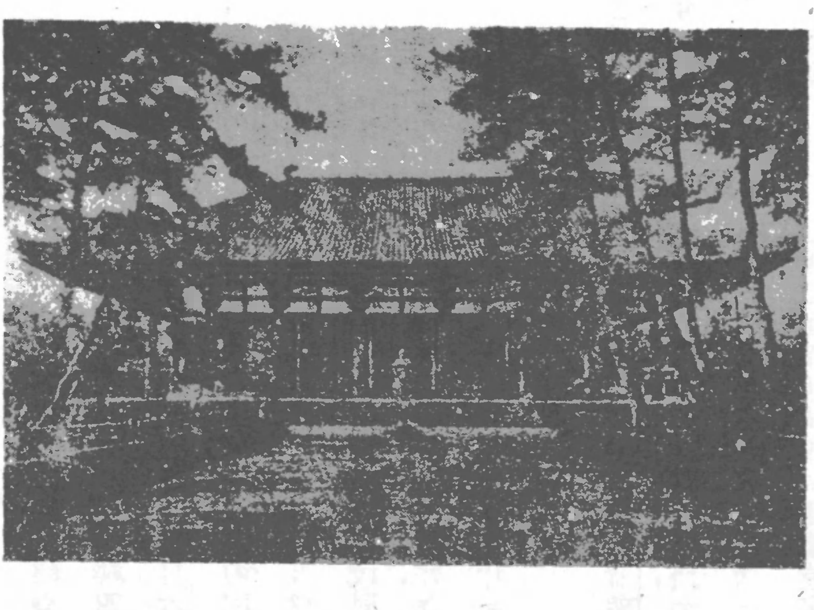
間二面，單層入母屋造的禮堂，聯結兩者之屋層而成一種特別的形式。其大體之構造及細部之手法，本堂內部純爲奈良時代之樣式，禮堂內外頗能發揮鎌倉時代之特色，兩者比較對照，頗有興味。



（圖一七〇）法龍寺夢殿

法隆寺之夢殿（七三九年）——大和法隆寺之東院，原爲聖德太子之斑鳩宮故址。此宮爲推古天皇九年所建，後經入鹿之亂，全部燒失。天平十一年唐玄宗開元二十七年（七三九年）行信僧都就其地建爲伽藍。其配置，南爲南大門，入則爲禮堂，步廊起自禮堂之左右，終於後方舍利殿，繪殿之左右，夢殿即在其中央，舍利殿繪殿之後方爲傳法堂，其左爲鐘樓經藏，配置亦頗整然。其中禮堂、舍利殿、繪殿爲鎌倉時代，南大門爲足利時代之建築。夢殿即所謂八角圓堂，是倣當時聖德太子斑鳩宮中專供念佛用的八角圓堂之跡而成。建立於八角二層的石壇上，圍以二重的欄杆。建築的平面既爲八角，故其屋背多向八方葺下，中央頂上載寶珠、露盤等，枓栱的構造亦頗優美，柱亦爲八角，中部稍膨脹，各部比例恰到好處，故外觀極美。惟其外部已經鎌倉時代修繕過，裝修多已改爲鎌倉風，內部之構

造手法多少尚存奈良朝建造當初之遺制。前述之本尊救苦觀音、前立觀音、行信僧都夾紵像、道詮律師塑像，均安置在本殿。



唐招提寺金堂（圖一七一）

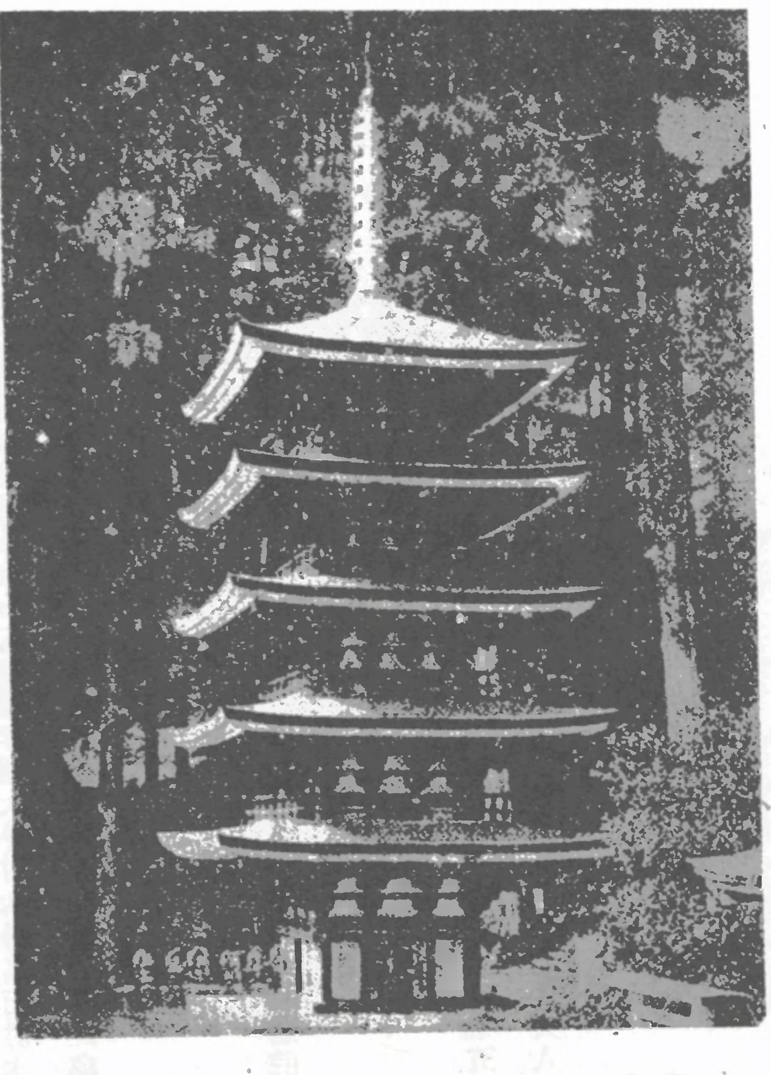
唐招提寺之金堂（七五九年）　招提寺爲日本律宗之本山，天平寶字三年（唐肅宗乾元二年七五九年）我國前往之高僧鑑眞所創建，其金堂即是鑑眞與偕往之僧衆如寶等共建，後繼建經樓、鐘樓、講堂傳爲平城宮之一部分，原爲朝集殿，和銅年間賜寺；食堂是藤原仲麿所捐助，原爲邸宅，羂索堂是藤原清河所施捨。其配置是倣我國七堂伽藍之制，南大門內爲東西塔，再進爲中門，其左右爲步廊之起點，向左右延長再折而向後，終止於金堂之左右。金堂之後更有講堂、食堂，其左右爲經樓、鐘樓。即南大門、中門、金堂、講堂、食堂等均立在中央一直線上，配置成左右對稱的嚴正形式。

諸堂宇中，金堂與講堂今尚遺存。奈良時代創立的諸大寺之主要建築類多燒失，其存於今日者唯此。他如

鼓樓及三面僧房中之東室，則爲鎌倉時代之建築。今將金堂加以說明。此堂立於高壇上，爲七間四面，單層四注之建築。堂前有走廊，顯出柱列之美，四注（我國稱四阿）的屋面，至當代（奈良朝）始由我國傳入。屋脊兩端冠有鴟尾（我國稱「鴟吻」或「蚩吻」）此物我國漢時已作興意在禳災，日本古建築之用鴟尾者遺品惟此，想亦爲當時鑑眞和尙所輸入。其屋面據關野博士說，元祿年間修繕之際，改爲勾配使成稍急之狀，因此建築全體之高廣的比例，更覺恰好。細部如所謂三手先之枓栱鋪作，虹梁，板蟇股，天井，以及梁柱等處所施寶相花唐草彩色之裝飾花紋，均係摹學唐風。室之中央置佛壇，其後壁畫有三千佛，惜與藻井花紋同樣已全部剝落了。此堂形式大體恰好，有雄麗莊重之表現，構造巧妙，手法洗練，堪稱奈良時代佛殿第一流傑作，與推古朝之法隆寺金堂，藤原朝之平等院鳳凰堂同爲日本建築之代表，同時於此亦可窺見唐代建築藝術之片面。

室生寺之金堂及五重塔（八二四年）——此爲平安朝唯一遺構，在大和初瀨之東方三里餘，四方有峯巒包圍，旁臨溪流。相傳白鳳九年役小角所開基，寶龜年間興福寺之賢憬僧都興建諸堂而成伽藍，其後中衰，天長元年（唐穆宗長慶四年八二四年）弘法大師復興之，重建堂塔，如五重塔稱爲「弘法大師一夜造塔」，此塔與金堂今尙遺存，雖經後世修繕，手法、樣式尙能保持舊觀。其配置頗能顯示山嶽佛敎之特色，隨山地之高低，於適當之森林中，自由建造，打破平地佛敎建築之對稱形式，惟其主要堂宇仍多南向。當時天台宗本山之延曆寺及眞言宗本山之金剛峯寺多如是，室生寺亦然。彌勒堂（鎌倉時代）之傍稍上爲金堂，由其後上去爲灌頂堂（弘安年間）更上一段爲五重塔，再登八町之山路，山奧中始爲開山堂。

其五重塔爲方三間之平面，塔身極小，初層每面之長爲八尺五分，塔身之高爲三丈八尺九分，相輪之長爲一丈五尺四分，全高僅五丈三尺一寸三分，故其高尚不及旁立老樹之半，實爲日本最小之五重塔，雖怪發生弘法一夜造成之傳說。簷下枓栱作三手先，手法與唐招提寺同，屋背之勾配非常和緩，全體之釣合（Balance）有不安定之感，屋面爲檜皮葺，有輕快而又可憐的感覺；第二層以上繞有欄杆，各層多少存有昔日遺制。此塔最可珍貴的爲鐵骨銅板造成之相輪、寶蓋、寶瓶、遠座等與普通相輪無異，九個天蓋狀胴輪均懸有風鐸，此爲他處所未見。相輪之用寶蓋及寶瓶以代水煙，在日本唯此極類我國雲崗之物。



室生寺五重塔（圖一七二）

金堂較五重塔爲後建，惟其手法、樣式仍爲當代的遺有平安朝中期以後之特色。原爲六間四面，單層之建築物，寬文、元祿年間，於其前增建一間，遂成現存之樣式。屋面以前恐爲入母屋造，檜皮葺，今則改爲四注，柿葺。內部地基略有高低，前方增建之部分鋪有地板，迴以勾欄。鋪作用大斗肘木，料高而肘木較低。室內能顯眞言宗建築之特色，分內外陣，內陣設佛壇，其後板壁上畫有帝釋天曼荼羅。此堂經後世改築之處頗多，故很難說全爲當初遺制。其中所有壁畫及雕刻，均爲當代優秀之作，前已述及。

其他傳爲當代之遺構，有下數處：

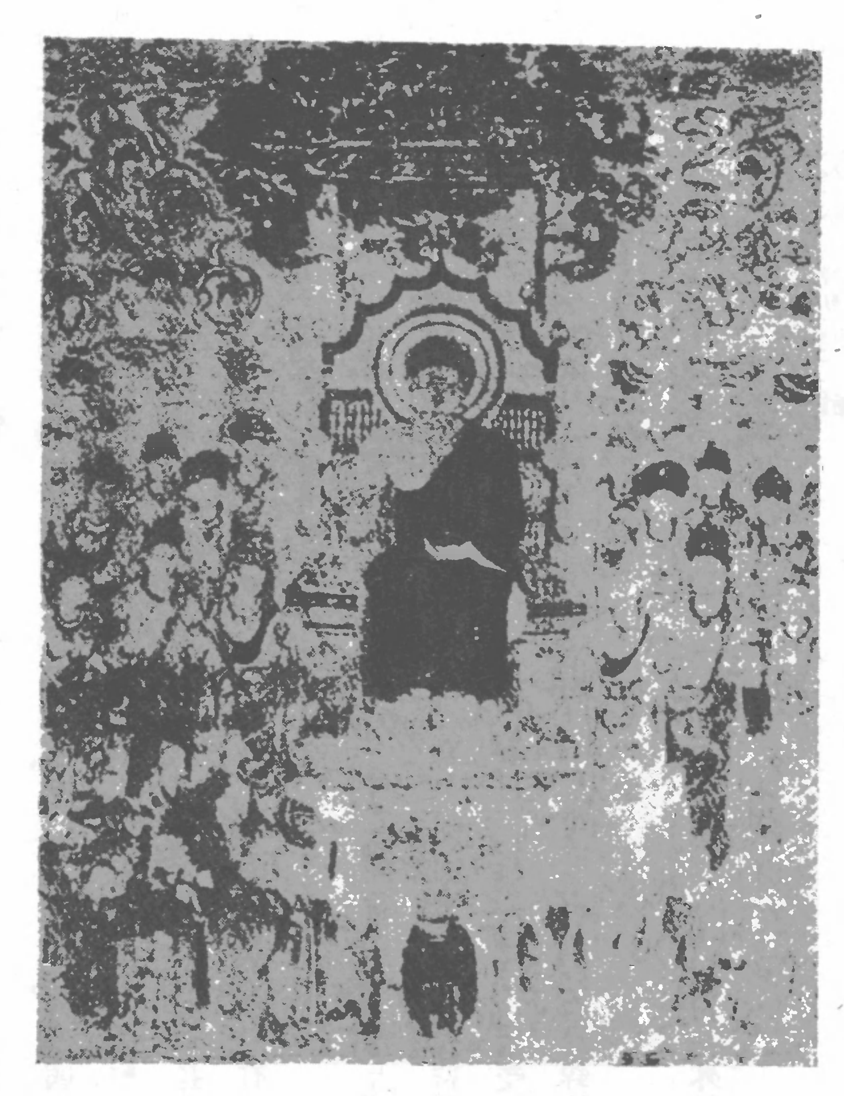
大和當麻寺東西塔
法隆寺東院傳法堂
同　寺西院東大門食堂、經樓、綱封藏
法龍王寺西金堂
奈良博物館藏極樂院五重塔
東大寺轉害門正倉院
新藥師寺本堂
榮山寺八角堂
海龍王寺西金堂中五重塔（參考品）
法隆寺金堂之橘夫人廚子（參考品）

寧樂時代之工藝美術

（一）錦繡織染之概況及其遺物

工藝美術至本時代益見發達，件件都係模學唐風，所謂「鳥飛式」，實卽是唐式。今先就染織言之：孝德天皇

大化元年，宮廷置織部司，織錦漸見發達，花紋亦甚精巧，有大小伯仙、車形錦、菱形錦、麒麟錦等數種名色；天武天皇十年新羅來使獻霞錦（即暈繝錦）；文武天皇之世，寶子錦製出；元明天皇之世，織錦綾之名工有鞍作磨心，和銅四年分遣



（圖一七三）繡佛說法曼荼羅之一部分

（勸修寺）

織部司之挑文司自伊勢尾張之東國至伊豫讚岐等二十一國，教授錦綾之織法，命諸國貢其所織錦；卅所謂大小伯仙，蓋即摹仿我國鄴錦之大小博山，其他類多學唐之錦綾。至奈良朝與中國交通漸繁，新運來唐製之織物，與該國當時機織界以好模範，遂有白斑、町形、小花、花形、車釧、物口、雲幡、疑鳥、葛形、菱形、龜甲、長斑、鳳形等錦。天平十四年分納於諸國之國分寺的金光明經卷帙，即爲巧妙的織出花紋與文字之錦，今正倉院有其遺物。染物如臈纈、夾纈、纐纈三種方法，至本時代之初亦已由唐學得，奈良朝製作稱盛。

是等染織物之零片，今正倉院所藏至夥，惟大半爲唐製，欲辨別其自製品頗困難，大抵如烏花文紫綾、綠鳥形臈纈、橡地臈纈、鳳文緋臈纈、獅子花文錦、羊花文及窠文錦等爲其自製。還有一種胡人狩獵紫地文錦，其花紋作武裝騎手狩獵獅子之圖，以蔓草鳥獸等點綴之，成左右均齊之圖案化模樣，其意匠殆爲受波斯薩珊王朝（曹魏黃初二年至唐永徽二年（二二六至六五一年））系統之影響者，日人多視爲自作，實則與傳爲聖德太子御褥之四神錦等同樣爲我國之隋錦，想是小野妹子之遣隋，隋使裴世清之被聘所傳。

刺綉如前述勸修寺之佛說法圖大幡及當麻寺之極樂曼荼羅爲其代表遺作，此外於天蓋垂飾之零片，亦可窺見其技術之一斑。織成亦已由唐學得，遺品有樹皮色之御袈裟及其他一二零片。

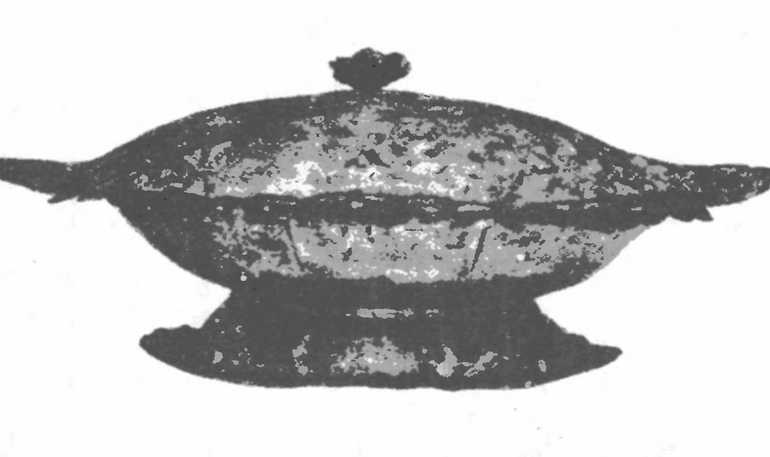
（二）漆金木工及其他工藝

金木等工藝，大部分是附屬於建築及雕刻，故其發達與雕建之發達多成正比例。本時代中期，雕刻達黃金時代，建築亦至發達的最高潮，故金木等工亦大進步，意匠、技術等均頗可觀。其樣式與雕、建、繪，同樣多摹學唐風。今日

現存遺物中，由外國輸入的所謂「將來品」混入極多，就中尤以中國品為最，此為研究該國工藝美術應慎加注意之事。中期之遺物質量兩方面均足驚人，正倉院之御物遺存達三千餘點之多，賴皇室的威力得以保存無恙，實一大幸事。後期以新都之經營，附屬於建築之工藝美術必較進步，加以天台、真言二宗之勃興，法具之製作必呈盛況，惟其遺物類多散逸，現存極少。

金工之遺物，以佛教的為主。初期的純工藝品不可得見，其附屬性質的有藥師寺金堂藥師像之臺座及該寺東塔之水煙，臺座四方作怪奇之人物浮雕，周圍附葡萄唐草，下部四方作四神（即玄武，朱雀，蒼龍，白虎。），水煙已述於前，兩者意匠均極卓拔，手法優秀。中期已知仿鑄唐製的鏡，關於此，古文書中載有其畫樣，今遺存正倉院，如雙龍背八角鏡，山水人物鳥獸背圓鏡等，均為日本自製。其餘鑄造物有白銅之錫杖，金銅之塔紐盒子，鳳首水瓶，佐波理水瓶，八曲長盃等；以漏空又鈒鏤之巧見稱之物，有銀大鉢、銀盤、金銅花形盒子、六曲花形盃、金銅幡及金銅鳳形蓋飾，勝寶四年高笠萬呂作金銅雲形蓋飾等，就中以銀鉢之狩獵圖之鈒鏤為最精巧。鎚起之妙工，可由鹿之花盤考見之；鏨工之美，可就金銀鈿莊唐大刀及橘夫人納物之刀子等的裝飾想見之，其精巧絕美，真足驚人。其上所舉皆為正倉院所藏之寶物，散見於各地寺院之金工遺物亦頗不少。後期之金工以佛具為主，附屬於建築之工藝品次之。如金剛杵、金剛鈴、金剛盤、香水器、灑水器、火舍香爐之類，往往有精巧之製作。製刀之術亦始於本期，至藤原時代承平、天慶年間，其制始精，大者謂之太刀，小者謂之脇差。

木工之遺物足述者殊尠。法隆寺金堂之橘夫人廚子已在建築項中述及，其全體亦可視為飛鳥時代之工藝



金銅花形盒子　(圖一七四)

美術品。其須彌座上宮殿中之念持佛彌陀三尊小銅像，體格、面相、衣文及背光光屏、臺盤等均帶唐風之特色，乃我儀鳳年間之唐作，而日人多強拉入飛鳥初期自作之傑出工藝品中，殊覺可笑。背光之透雕的唐草曲線，非常流暢，光屏上顯出巧妙的蓮之花、葉、莖模樣化花紋，其間各配以菩薩，意匠構圖均頗優秀手法亦屬上乘，而臺盤現出波浪，由水波中抽出三蓮莖，三尊像即配置於半開之蓮瓣上，與光屏連絡，意匠至為自由，其卓越婉麗殊堪驚嘆。中期遺物以箱類為佔多數，有密陀僧彩繪箱，綠地彩繪箱，蘇芳地彩繪箱，粉地彩繪箱之類，其模樣多作草花、鳥、蝶、寶相華，多用鮮明的彩色，明淨華麗，宛如清朝之瓷器。又有一種木象嵌裝飾細工稱為「木畫」的箱類，鑲嵌作人物、動植物花紋，有沈香木畫箱，紫檀木畫箱，朽木菱形木畫箱等。他如幾類彩色亦頗美觀。以上均為正倉院之物其中大半為唐製。此外如東大寺之勅額及伎樂面，正倉院北倉伎樂面，亦為木工之工藝品，東大寺西大門勅額中央書「金光明四天王護國之寺」二行，緣作天人、四天王、仁王等八軀小木像，頗可一觀。後期除了觀心寺如意輪觀音之寶冠的鏤紋透雕及廣隆寺地藏之背光外，幾無木工品可見。

漆工，在前期尚在萌芽時代，遺品無有，僅知文武天皇大寶元年（唐武后長安元年七〇一年）始置漆部司以隸屬於大藏省。至中期漸見發達，以漆工爲業之人已有，當時漆皮箱上多施金銀密陀繪或彩繪之花紋，皮面作漆地的彩畫最爲美觀。裝飾之物以樂器爲多，有金銀平脫琴、阮咸、琵琶等，亦有施螺鈿者。其遺物正倉院頗多，惟大半爲我盛唐之製作，日人冒稱自製者頗不少，著者日後如得事實上之許可，容當以專著伸述之。正倉院之金銀鈿莊唐大刀之鞘，於黑漆之地上畫以「末金鏤」的獸雲花文，是爲日本「蒔繪」之起源。後期遺品有仁和寺之法文册子筥，寶珠筥及延暦寺之經筥。前者是空海爲珍藏由大唐齎歸之眞言密教三十帖法文而作，筥蓋之表有其銘文。全體黑漆，施金銀的萌繪，圖作寶相花中配以迦陵頻伽模樣之意匠堪稱上乘；寶珠筥傳爲宇多天皇之遺物，係納寶珠之筥，亦施金銀蒔繪作寶相華鳳凰等，寶相華與藤初時代同形式，故可斷定其爲當代末期之作。經筥與前二筥同一形式，亦作寶相華模樣的蒔繪。

金、木、漆工之外，幾無可言者，例如陶工之遺物，除寺院之鬼瓦及平安內裏之殘瓦爲其自製品外，正倉院所藏藥壺、盒子及北倉之刻有四神十二支浮雕的大理石鎮子八箇，多爲我唐之將來品。唐招提寺金堂屋脊兩端之鴟尾，其一爲後世之作，其一爲當時遺物，惟恐亦爲鑑眞和尚由唐攜往者。正倉院所藏聖武天皇御遺物中，用象牙、犀角造成的牙工品及用翡翠、瑪瑙、琥珀、水晶、珊瑚、眞珠等製出的所謂貴石工的東西至夥，可是大部分爲大唐開元、天寶年間之製作，故借此考察我盛唐諸工藝則殊適當，以之代表日本奈良朝工藝美術之昌盛，則未免有張冠李戴之嫌，而日本之二三所謂美術史家者們，卻每喜作此種竊冒的卑劣行爲。

第十六章　中國民族藝術之白銀時代

（五代）——（九〇七——九五九年）

時代與藝術概說

唐末之際，紀綱紊亂，遂立即招致唐之滅亡，一時有如雨後春筍般的小國分立其間。簒唐位者爲後梁（凡十六年九〇七至九二二年）太祖朱溫，其後後唐（凡十三年九二三至九三五年）後晉（凡十一年九三六至九四六年）後漢（凡四年九四七至九五〇年）後周（凡九年九五一至九五九年）相繼簒立，是爲五代。五代八姓，十三主，歷五十三年，皆都汴（今開封）但這五季，並未能統治天下，當時英雄割據江、淮、楚、蜀、閩、廣諸地而自立者，星羅棊布，先後達十國之多，即吳（據淮南，凡四十六年八九二至九三七年）前蜀（據成都，凡三十五年八九一至九二五年）吳越（據杭州凡八十四年八九五至九七八年）閩（據福州，凡五十四年八九二至九四五年）南平（據荊州，凡四十七年九〇七至九六三年）南漢（據廣州，凡六十八年九一四至九七一年）楚（據長沙凡五十六年八九六至九五一年）後蜀（據成都，凡四十一年九二五至九六五年）南唐（據江寧，凡三十九年九三七至九七五年）北漢（據太原，凡二十八年九五一至九七九年）等。其後宋興，國內一治，這五十三年的興亡推移，就像走馬燈似的。

在這興亡無常的兵馬倥傯的時代內，藝術依然在其地成長着，較先代並無何種減色。於此亦可明瞭，藝術對於我們人類是與實生活不能相離的。

就表面觀之，五代藝術未免衰落；究其實際，仍是繼承了唐代向前進展着，毫未停滯，更未後退，中國民族藝術

之花，於南北朝時代已略結了蓓蕾，入隋已有一、二分開，至盛唐乃達盛開期，晚唐以後漸呈花瓣彫落之象，然其胚珠是在日漸膨脹，至宋遂形成碩大之果，故五代是一個內部發育的潛伏期，這是一個必經的過程，苟無此五十餘年的發育，決不能成熟宋代藝術之果。此時期之重要性，全在此。

五代迭相遞嬗，興亡倏忽，加之十國分列其間，情形更爲繁雜。政治勢力給與藝術的影響至大，故五代藝術之發展，各時各地有異。其詳，非本書所能述，在此，僅能舉要作一概說而已。

當時佛教藝術，受唐代之餘波，仍發達非常。雖然晉高祖天福四年（九三九年）曾有禁造佛寺之舉，周世宗顯德二年又有廢三萬餘區無敕額之寺及禁私度僧尼，歲造僧帳等滅法之舉；然亦不過是發達途中難免的些許波折，影響僅限於一地，對於佛教及其藝術之元氣，並未受何種大損傷。蓋當時之滅法乃是局部的，他處並不受此禁令之束縛，故發達如故，事例如晉雖禁造佛寺，可是閩王曦於其永隆二年（後晉天福五年（九四〇年））即在福州西郭度僧萬人；周雖毀三萬餘寺院，然其領域內尚遺存二千六百餘所，而他國所有無數寺院，當然未廢一寺的。欲知五代佛教藝術之昌盛，更可以遺蹟徵之，不論繪畫、雕刻、建築諸方面，現存者均以佛教的爲多。

梁、唐、晉、漢、周五代世都開封，那兒文化本茂，惜國祚過短，兵燹疊遭，故藝術上之表現殊少，就中以梁之年歷較長，且直接唐末，故藝術猶承唐之緒餘，較有足述者。

當時中原是成了戰爭中心地，惟有四周邊遠如吳、越、閩、蜀諸地較爲安靜，故十國之中如南唐、吳越、前後蜀等國，藝術最爲發達。南唐據江寧，受吳禪，并楚及閩，故領域較廣；吳越據杭州，有兩浙地，兩國稍爲治安，故有福地之稱；

又以山明水秀，原爲六朝文化發祥地；加以君王如南唐之李璟、李煜，吳越之錢鏐等雅好藝術，保護藝人，藝術在此良好環境內培養而長大，當然頓呈蓬勃之象了。兩蜀地處偏僻的蜀中，遠離了中原之戰渦，天然樂土，頗稱平治。其地因唐之玄宗、僖宗之臨幸，已成文藝的富域。而其君主亦頗知獎勵文藝，設官分職，以禮藝人，於是藝術亦蔚然可觀。因此東方之江南，西方之蜀中，成爲當時藝術之中心地，四方的高士、藝人因慕兩地文物之盛，山水之秀，政教之善以及統治者之禮致文藝，遂由板蕩不事的中原，抱道負藝，東則走至江南，西則避入蜀中。故一代藝術上之人才，類都會集於此兩地，一時甚爲熱鬧，甚爲隆盛。

五代之繪畫

(一)五代繪畫概說

在當代，道釋人物畫大爲抬頭，爲佛教美術放一異彩。又同時，山水、花鳥的妙手產出，此兩部門亦不有進展。五代之年歷雖極忽促，但這些卻在美術史可以大筆特書的。

後梁太祖朱全忠，本是黃巢賊黨，後降唐爲宣武節度使，誅宦官，弒二王及丁后而自稱王。這樣一個武夫，當然不知提倡什麼文藝，然品格高超的不朽的畫家卻有數人隱居於其轄境內，而不爲彼所注意。劈頭第一巨人是隱於太行山的洪谷子荊浩，其次爲其高足關同，這兩人都是當代山水畫大家，中國山水自晉之顧愷之、陸探微發端以後，至盛唐之大小李、王維、張璪出，始由人物宮觀的附屬地位而獨立了起來，作風亦分成細緻富麗與平遠風雅

兩派，至荆浩關同出，山水畫法日趨圓滿、健全，作風一變而爲高古雄渾。這一變，實爲後來山水畫達於十分成熟之域的先兆。宋初之李成即師關同，范寬又師李成，郭熙更師范寬。這荆浩、關同、李成、范寬及郭熙，連綿的有着師弟授受的關係，而荆浩實爲使山水畫另轉一新的方向突進的司機手，其在歷史上之功勳至大。

當時山水名家之足述者，尙有數人，如南唐專寫江南景色的畫院學士趙幹，如前蜀多作蜀中山水的小李將軍李昇，均爲特出的作家。

五代爲花鳥畫全盛期，大家有南唐之徐熙及後蜀之黃筌，兩家風格殊異，後者後世稱之曰「院體」。這恰與山水之有南北兩派一般，無形中成了二大流派，一祖黃筌，一祖徐熙。案花鳥畫與他種繪畫同樣，有著久遠的歷史的，在漢代陳敞、劉白、龔寬等爲牛馬鳥類之名手；下至六朝，宮庭成了花鳥畫之中心，東晉的顧愷之之花鳥畫見於著錄者，有鵝鵠圖、筍圖、虎豹雜鷙鳥圖、鳧雁水鳥圖、水鳥屏風等，這些已可視爲是獨立的花鳥畫，又女史箴圖中亦畫有二三鳥獸；至宋之陸探微有鸂鶒圖、鬬鴨圖，同時顧景秀亦曾於扇面畫蟬雀，但彼等還非花鳥畫的專門家；專家之出世是在唐朝，如滕王元嬰、邊鸞、殷仲容、衞憲、陳庶、刁光胤等，均爲一時名家，就中以邊鸞及刁光胤爲最著名，兩人前已介紹過了。當時花鳥畫已與人物、山水等部門並行，占得獨立的地位。刁光胤本爲長安人，天復中移居蜀中，黃筌即出其門下。故唐代實爲五代花鳥畫全盛的先驅。

五代花鳥畫家除領袖黃、徐之外，作家之多，難於指數。如南唐梅行思、郭乾暉、郭乾祐、鍾隱、唐希雅，前蜀滕昌祐，後蜀黃居寶、孔嵩、丘餘慶，吳越胡擢等，或以一鳥名世，或以一花稱絕。當時人之思想好尙的趨向，於此可以考見之。

宋代畫院之所以盛行花鳥畫，實醞釀於本時期。

五代佛道兩教並盛，故宗教畫之盛況，較唐世有過之，無不及，依舊占着人物畫的主軸。代表作家，如後梁之張圖，南唐之曹仲元，前蜀之禪月大師貫休是。他如後梁朱繇、跋異，後唐韓求、李祝，南唐王齊翰，前蜀姜道隱，後蜀趙德玄父子，亦頗著稱。專長佛畫者更有前蜀高道興、杜齯龜、杜子瓌、張元等，專工道畫者則有南唐陸晃、顧德謙，前蜀支仲元，吳越燕筠等。

施於宮殿宅室寺院道觀的壁畫，以梁代及蜀地爲最盛。餘均殊尠見於著錄。壁畫取材與先代大致相同，即宮殿門壁所繪，以君臣聖賢像及歷史故實爲主，裝飾性質的山水花鳥亦有；寺觀堂壁所施，除佛道鬼神諸象及其故事外，間亦有作松石等裝飾畫者。當時聯幀亦漸流行，畫題如十六羅漢、三十二大阿羅漢、十王、四十二聖賢、二十四祖、三官、七元、四聖、十眞人、八仙、二十四化神仙、胡笳十八拍、六鶴、野禽十種、鳳樓十八怨……等，性質與現代之屏條無大差異，蓋壁畫至此漸有衰廢之象了。此時期的壁畫現存遺蹟，燉煌石室中極多，吾人得以明瞭當代壁畫眞象者，全賴有此。

從制度方面觀之：當時南唐及前後蜀，因其主均雅好藝術，對於藝人文士特別恩寵，故特置翰林院分待詔，祗候司藝學士等官職供奉內廷，四方畫家多被吸集或被禮致。南唐如[illegible]中、竹夢松、高太沖、朱澄、周文矩、曹仲元、衛賢、梅行思、王齊翰等，前蜀如高道興、房從眞、杜子瓌、宋藝、杜齯龜等，後蜀如趙忠義、蒲師訓、蒲延昌、張玫、阮知誨、阮惟德、杜敬安、高從遇、黃筌、黃居寶、李文才等人，均爲其中之翹楚。於此亦可想見五代對於畫事之重視及其隆盛了。

契丹至五代之初期，因耶律阿保機之崛起，其勢漸強。後梁末帝貞明六年（九二〇年）契丹始製大字，翌年（梁龍德元年）其主命繪前代直臣像，謂之招諫圖，其藝術諒亦有可觀，惜文獻中殊少記載，無從考見。後唐李克用原為沙陁部落，故當其入主中原後，北地外族之來中原者極多，其中畫家亦有數人，如長興二年投奔中國之契丹人皇王突欲（即東丹王李贊華）如胡瓌、胡虔父子都是。兩氏均善畫故國胡風景物，多寫貴人酋長、胡服、蕃馬；所作馳逐弋獵，水草放牧之景，頗能曲盡胡天慘冽，沙磧平遠的塞外不毛之異鄉情趣。我國畫家亦有喜學之者，如李玄應、玄審兄弟便是專學胡瓌的。

邊遠地方之藝術，較可稱述者，為當時之大朝大于闐國。其繪畫遺蹟，近年於敦煌石室發見不少。這于闐為後晉天福三年（九三八年）李聖天冊封為王，稱大朝大于闐金玉國。敦煌五代遺物中以功德幢畫為多，重要畫蹟有下數種：

大朝大于闐國天冊皇帝大聖大明天子持花供養圖（絹本）　英國博物館藏

大朝大于闐金玉國天公主李氏供養地藏菩薩幢（絹本）　英國博物館藏

觀音功德幢（天福六年）　日本山本氏香雪書屋藏

（二）代表作家及其作品

荊浩（九一〇年代）——字曰浩然的荊浩，原為博通經史的儒者，長於屬文，因五季多故，乃於太行之洪谷作了一個隱君子，洪谷子之號產生於此。他日遊山水間，與僧侶野老往還，同時畫山水樹石以自適。其山水冠絕唐

宋，爲歷史上一巨匠。嘗語人曰：『吳道子畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾當采二子之所長成一家之體。』故關同北面事之，後世李成、范寬、郭熙等均爲其一系的作家。梅聖俞詩云：『范寬到老學未見，李成但得平遠工。』范、李等雖遠師其畫，然不能凌駕其上，其藝術之高妙可以想見了。

其作風，一變王維、張璪之淡逸平遠，而爲高古雄渾，皴鈎布置得宜，筆意森然無凝滯之跡，亦少纖弱之弊，或用細筆作瘦樹，或用禿筆細寫，或用淡墨染成輕烟，頗得深遠與冥、飄渺之趣。孫承澤評其山水畫云：『其山與樹皆以禿筆細寫，形如古篆隸，蒼古之甚，非關、范所能及也。』王世貞曰：『山水至大小李一變也，荆、關、董、巨又一變也。』浩即轉變到此新作風的先鋒。

所著有畫說、筆法記、山水訣各一卷，實爲畫學上親切的指導書，山水訣中有云：『丈山尺樹，寸馬豆人，遠山無皴，遠水無痕，遠林無葉，遠樹無枝，遠人無目，遠閣無基，雖然定法，不可膠柱鼓瑟，要在量山察樹，忖馬度人。』等語，教以最具體的描法，故在當代此實爲最重要的畫理講義，給與後世學者的影響至大。

其眞蹟見於宋代著錄者有二、三十點，現存遺蹟殊罕見，徽宗臨古卷中有一幀，略可窺見其風格。

山水圖　董伯雨氏藏（見卷首插圖四）

關同（九一〇年代）——當時俗諺所謂『關家山水』，即是指後梁關同的名作而言，這位長安人的畫家，與其師——荆浩同樣是一位品格高超的人物，故最愛描寫秋山、寒林、村居、野渡、幽人、逸士、漁市、山驛等景物，使觀者悠然像在『灞橋風雪中，三峽聞猿時，』不復有朝市抗塵走俗之狀。蓋其作風，能脫略毫楮，筆愈簡而氣愈壯，景

愈少而意愈長。此種洒脫的風格，極爲世人所推尙。劉道醇五代名畫補遺云：「其畫上突巍峯，下瞰窮谷，卓爾峭拔者，能一筆而成。其竦擢之狀突如涌出，而叉峯岩蒼翠，林麓土石，加以地理平遠，磴道邈絕，橋彴村堡，杳漠皆備，故當時推尙之。」李廌德隅齋畫品亦云：「大石叢立，矻然萬仞，色若精鐵，上無神埃，下無糞垠，四而斬絕，不通人迹。而深岩委澗，有樓觀、洞府、鸞鶴、花竹之勝。石之並者，左右視之，各見其圓銳長短，遠近之勢；石之卧者，上下視之，各見其方圓廣狹薄厚之形；筆墨略到，便能移人心目。」手法既如此簡練，而表現又如此充分健全，此卽其難能可貴之處。

其初刻意力學荆浩作風，寢食俱廢，意欲逾過其師，晚年果有出藍之美，馳名當代，無有敢與分庭抗禮者。然拙於描寫點景人物，每有得意之作，必倩胡翼代作。過去從未見有合作之舉，此實爲東洋畫中合作之嚆矢。

其在歷史上之地位，歷代評論家都以爲與荆浩等，現代的我們因乏遺蹟以供鑒賞，故亦祇能信賴前人之說。

張圖與跋異（九一〇年代）——兩人均爲後梁宗教畫家，以壁畫名手聞於當代。張圖（字仲謀洛陽人）在朱梁太祖在藩鎮日專掌行軍資糧簿籍之類，故有張將軍的徽號。其畫最長佛像，然其潑墨山水雖不由師授，不法今古，卻亦能自成一體。其道釋人物畫的作風，鋒鋩豪縱，勢類草書，李廌於鑒賞其紫微朝會圖之後，曾作如是說：「圖作衣文，不師『吳衣當風』『曹衣出水』之例，用濃墨粗筆如草書顫掣飛動，勢極豪放。至於作面與手及諸服飾儀物，則用細筆輕色，詳緩端慎，亦一家之妙用。」自吳、曹之後，人物作家多彼此兩派作風所左右，而張圖竟不受此傳統勢力的影響，與其山水同樣自成一家，其獨創精神實足稱述的。

處士跋異（汧陽人）眉目疎秀，舉止詳雅，而性沉厚，畫工佛道鬼神及大像，洛下號稱絕筆，彼亦以此自負。龍德年間，

異應洛陽廣愛寺沙門義暄之募，爲畫三門兩壁佛像之時，張圖曾與之競技，遂被征服；其後，又應福先寺之請，畫大殿護法善神，又來滑臺之李羅漢與之較量拙巧，異在前次沮喪之後，深恐再被排斥，因此竭精竚思，意與筆會，屹成一神，侍從嚴毅，設色鮮麗，精妙入神，爲其生平傑作，當其製作終了時，李氏手足失措，竟縊死於步廊之下。這故事劉道醇五代名畫補遺中描寫極詳，從這裏可以證明張圖、跋異之藝術優劣，另一方面可以窺見當代畫壇競爭之激烈，他們已過着藝術的純眞生活了。

李夫人錦芳（九二六年代）——李夫人爲西蜀名家，初仕於蜀王之後宮，後唐天成元年，遭逢明宗之部將郭崇韜將軍之征討，失其父因自爲正使乞求郭將軍和議，遂爲彼所得。相傳曾上洛陽進見明宗，以救蜀軍及城中數萬生靈，其時，才貌雙絕的錦芳，正是芳紀二十二、三歲上的事。當郭崇韜爲唐魏王繼岌所殺之後，曾仕於明宗之皇后，其後經皇后之媒介，乃爲景帝之妃云。

李夫人具絕世的美貌，加之以天稟的才藝，故聲名極著。通詩文，尤工書畫，均富有獨創的趣味。她又是依窗影而描寫墨竹的開山祖。

這是錦芳處於郭崇韜後庭之時的事：錦芳因崇韜乃一武弁，常鬱悒不樂。某日的傍晚，在薄暗的微光裏，獨坐南軒之下，耽於思索，仲秋的明月漸漸昇上，皓皓的月光，把那庭前婆娑的叢竹映寫於南軒東窗的窗紙之上，宛如墨畫成的一般。夫人見了這風動的竹影，心靈不覺跳躍了起來，於是藝術慾驅使着她，即起就東窗的一面，揮毫濡墨摹寫這竹影於窗紙之上。翌朝視之，墨色淋漓，頗有生動的妙趣。

墨竹的創始便是出於李夫人這偶然而生的詩的感興（Inspiration）。這高雅的畫法，自此以後世人往往效之，遂有墨竹之稱。張退公墨竹記云：「夫墨竹者肇自明皇，後傳蕭悅。」實誤；蓋唐玄宗及白居易畫竹歌所讚美之協律郎蕭悅之所作，雖同爲一色的，然是白描竹，描法既不相同，風情亦與墨竹殊異。

徐熙（九六〇年代）——江南名族世仕於南唐的徐熙，是以秀美的花鳥馳名當世的。他是志節高邁，放達



圖花蓮　（五七一圖）

（徐熙作日本知恩院藏）

不羈的處士。喜遊江湖園圃，細察汀花、野竹、水鳥、淵魚等自然界生物情狀，故最善寫生花竹、林木、草蟲、蟬蝶之類，他如蔬菜莖苗亦入圖寫，妙奪造化。

當時這江南的徐熙與西蜀的黃筌同爲花鳥能手，惟作風各有特色。黃筌是御用的宮庭畫家，徐熙則爲在野的作家，諺云：「黃家富貴，徐熙野逸。」兩人環境思想各異，故其體製亦異。徐熙長於設色，落筆頗重，略施丹粉，生意勃然，其骨氣風神，妙絕古今。他這獨樹一幟的技法，後世稱之爲「徐氏體」，亦卽所謂「沒骨派」。畫梅多用鈎染法，頗極其妙。精於畫荷花，後世畫荷專家多宗之。宣和畫譜評其畫云：「芽者、甲者、華者、實者，與夫濠梁噞喁之態，連昌森束之狀，曲盡眞宰轉鈞之妙。而四時之運，蓋有不言而傳者。」邵博聞見後錄：「畫花，趙昌意在似，徐熙意不在似，意不在似者，太史公之於文，杜少陵之於詩也。」其藝術之如何，於此可以想見了。

南唐後主李煜極愛重他，集英殿藏有熙畫極多，宮中掛設之具，都由他施以裝飾畫，精妙無比，有「鋪殿花」「裝堂花」之稱。及煜歸命後，盡入宋內府，計有二、三百點之多。太宗因閱圖書，見其帶百餘實的安榴樹一本，欣賞久之，嗟嘆說：「花果之妙，吾獨知有熙矣，其餘不足觀也。」因徧示畫臣，以爲標準。

日本京都知恩院所珍藏的蓮花圖，傳爲徐熙的名品，於沈厚的綠葉之間，亂開着幾朵蓮花；那花、葉、實、紫蓼、浮萍、水禽等的配置，至爲自然，尤其是那有高雅之趣的設色，增高畫品不少。正如董逌所謂「葉有向背，花有低昂，絪縕相成，發爲餘潤，而花光豔逸，曄曄灼灼，使人目識眩耀。」花鳥畫至此，正可謂入神的妙絕，無論誰不要夢想能及那樣的境地。

日本所傳徐熙遺蹟尙有本法寺法隆寺的蓮花圖，然均遠不及上圖之精妙，是否眞蹟，尙待鑑別。

黃筌（？　九六三年）——成都黃筌字要叔十七歲時卽仕王蜀後主爲翰林待詔權院事，賜金魚袋，至孟蜀加至內供奉朝議大夫檢校少府少監，上柱國。他與徐熙被稱爲花鳥畫的二大典型。然除花、竹、翎毛之外，人物、山水、獸畜各體亦頗擅長，他是集過去諸家之長而臻大成的作家。鳥雀師刁處士，花竹師滕昌祐，鶴師薛稷，龍、水、松、石、學孫位，山水、林木則學李昇，筆意豪贍，脫去格律，故其藝術超出諸師。我們就其所傳六鶴殿之畫鶴，八卦殿之畫四時花竹兔雉鳥雀兩逸事觀之，便可想見其寫意及描法之優。

他因給事禁中，故多寫禁籞中的珍禽瑞鳥，奇花怪石，其作風多用勾勒法，設色專尙芳豔，以投宮人的嗜好。其子居寶，居寀共事蜀，能繼父法，居寀亦爲待詔。後世稱黃家父子之風格爲「黃氏體，」後入宋之畫院，卽成所謂「院體，」畫院中人多以其筆法爲程式，故其勢力以宮庭爲中心。與前述的徐氏一派在宋世競爭甚烈，各有多數後繼者。惜眞蹟流傳極尠。

禪月大師貫休（八三二——九一二年）——天福年入蜀受王先主之禮遇，賜紫衣而署號禪月大師的貫休，是一位高節的詩僧，書畫乃其餘技。他的詩，頗奇險，與齊己齊名；草書學張懷素，畫則師閻立本，長於道釋畫，善畫羅漢。其代表名作有水墨十六羅漢圖，十三世紀頃宋孝宗末年日本鎌倉時代傳入日本，該國正和一三一二至一三一六年年間北條氏移藏金澤文庫，其後入高橋是清之手，今成爲帝室的御物。

黃休復益州名畫錄云：「羅漢十六幀，龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲盡其態，或問

之云：「休自夢中所覩耳。」眉公書畫史補充說：「嘗自夢得十五羅漢梵相，尙缺一，有告者曰：『師之相乃是也。』遂爲臨水圖以足之。」當時翰林學士歐陽炯作禪月大師應夢羅漢歌有云：「天教水墨畫羅漢，魁岸古容生筆頭。」



（圖一七六）十六羅漢圖之一

（貫休作日本內府藏）

日本所藏十六羅漢，是否卽爲此作，不得而知；但就各羅漢之姿勢描法觀之，便可以想見貫休藝術之全部。諸羅漢骨相均極奇特，風姿亦極絕俗。手法未免有癡拙之譏，惟其氣韻卻極高遠。所作釋迦十弟子像，亦與羅漢同一傾向，

頗能傳出入定默坐的意趣，並帶有 Grotesque 的深刻禪味。故所作梵相，頗多形骨古怪。

道釋人物畫，原與記念性質的肖像畫殊異，同時也無一定的容姿，故那種超人間的特殊感覺，最須強調的表現出來，貫休的藝術便是深造到此種境域的。

貫休的現存遺蹟，極爲稀少，清乾隆帝時，曾廣求天下，僅得眞蹟三本，其中一本後由西湖聖因寺僧明水刻之於石以傳世。就此作觀之，是與日本帝室御物的十六漢羅相彷彿。日本所傳貫休之作，除御物十六羅漢外，尙有下二點，然不敢確信其爲眞蹟：

十六羅漢圖　日本京都高臺寺藏

雪中柳鷺圖　日本西本願寺藏

五代十國之畫人，被記載於文獻中者統計有百五、六十人，就中以前後蜀、吳越最多，南唐及梁、唐次之，晉及吳最少，漢則絕無一人。於繪畫發展上有重大關係者，除上述諸家外，尙有足言者，如南唐周文矩長於戰筆的仕女畫，曹仲玄長於細筆的道釋畫，鍾隱（字晦叔）長於花竹禽鳥，李昇（小字錦奴）長於山水平遠，滕昌祐（字勝華）長於花鳥梅鵝，支仲元長於神仙人物，杜齯龜之佛像羅漢，後蜀蒲師訓長於人物鬼神……均爲名重一時的作家。專精一藝的：牡丹有梁之相國于兢，竹有梁之劉彥齊、周之施璘（字仲寶），南唐之丁謙與李頗，牛虎有梁之厲歸眞，番馬有後唐之東丹王李贊華與胡瓌，松柏有周之釋德符，鬬鷄有南唐之梅行思，寫眞有後蜀阮知誨，樓閣有梁之胡翼，南唐之衞賢，後蜀之趙忠義等，偏長賦彩的道釋畫家則有前蜀杜子瓌。當代鑒藏家，除梁之趙喦、劉彥齊外，尙有南唐李後主。

五代畫蹟之現存者，可考的有下數種：

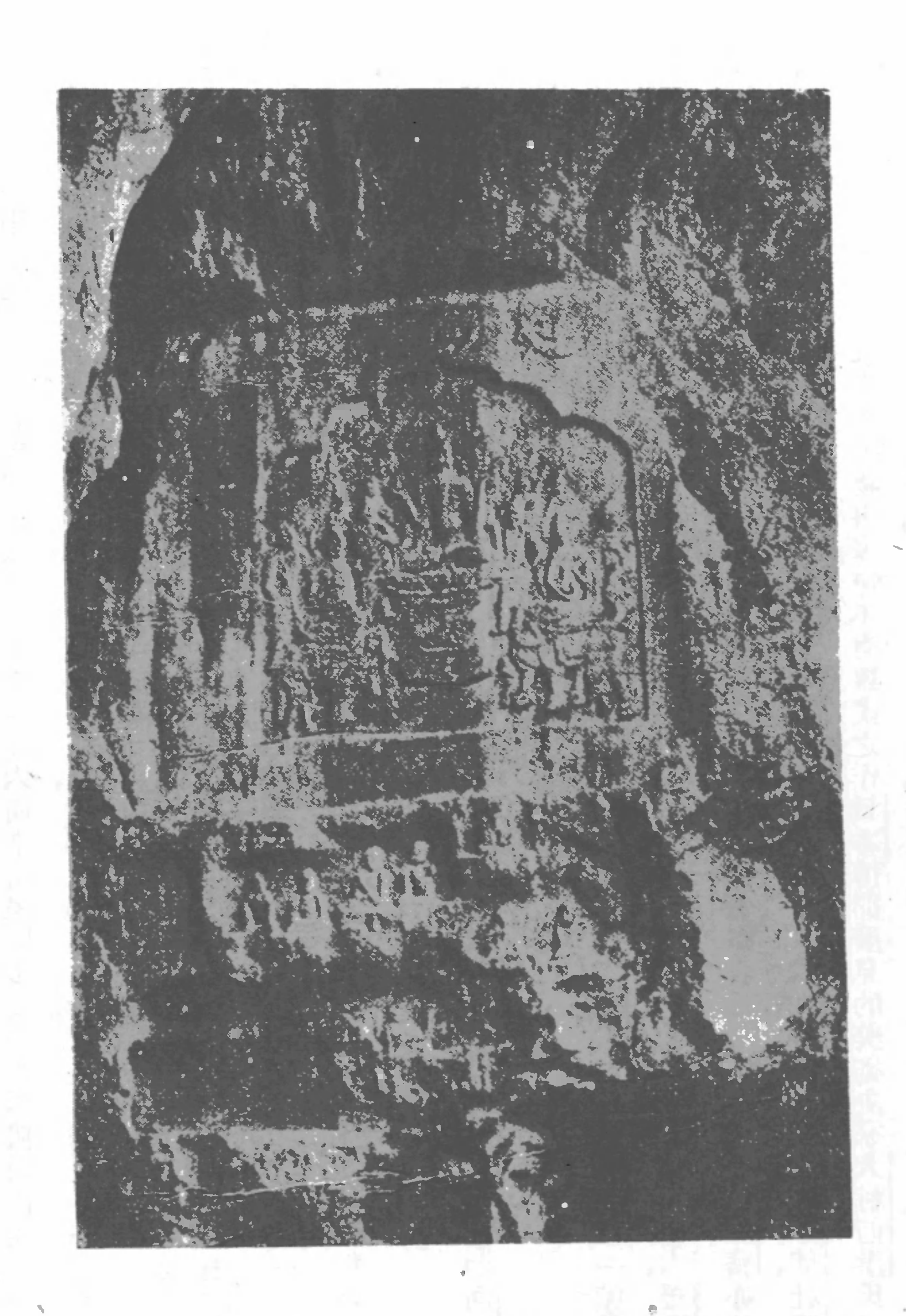
玉步搖仕女圖	周文矩	宣和御府舊藏今存
水官圖	左禮	宣和御府舊藏今存
羅漢	張元	宣和御府舊藏今存
行道天王像	燕筠	日本菊地榮藏
善神像軸	杜觀龜	日本藤井善助藏
慈氏像軸	曹仲元	日本藤井善助藏
天王像軸	侯翌	日本藤井善助藏

五代之雕刻

（一）五代雕刻概況

五代雕刻是繼承了先代而發達着，故製作仍以佛教造像為主。楚王希廣曾於乾祐三年（九五〇年）塑鬼及大像，誦經膜拜以求福；周世宗留心農事，於顯德五年（九五八年）刻木為農夫蠶婦置之殿庭，史蹟雖存，然無遺蹟可憑，故無可述。五代道教亦頗興盛，道像製作諒亦極多，可是其在藝術上之價值絕少，故亦不足道。

寺塔之建立於此時代者甚衆，造龕設像之事，更難計數。五代末葉後周世宗顯德二年（九五五年）遭遇滅



（圖一七七） 飛來峯摩崖像

法，天下寺院被毀達三〇三三六寺之多，遺存者僅二六九六所；當時民間多鑄錢爲器皿及佛像，世宗因錢益少，乃敕置監采銅鑄錢，民間銅器五十日內輸官，匿五斤以上罪死，雖佛像亦多銷毀。這是美術史上一大不幸事件，佛教的雕刻、建築、壁畫的名貴製作，必定損失不少。惟損失雖大，遺品依舊極多。中原以外諸國佛教像之雕刻更多，單就吳越一角而論，因其王錢宏俶（九四八至九七八年）之好佛，在其轄境內鑿造了多處摩崖像，如今浙江錢塘靈隱寺前之飛來峯龍泓洞及石屋洞，造像達數百體之多，煙霞洞亦有十二軀爲越王所作。又宏俶所造天冠菩薩一〇〇〇〇軀及八四〇〇〇〇之小銅塔，是聞名當世的事。此小銅塔謂之寶篋印塔式，四面多作隱起的本生圖，頗稱精巧，其遺品現代尚多，日本亦有，爲當時沙門日延攜去者。

當代之摩崖龕像，除浙江錢塘者外，四川之廣元、富順、資中、簡陽、大足、樂至等縣，亦有鑿造，他如河北之南響堂山、宣霧山以及洛陽之龍門等石窟，亦存有五代之龕像。

十六羅漢出於阿彌陀經及法住記。繪畫上取以爲題材，實始於梁之張僧繇，其十六羅漢像一幀後爲宋宣和御府所藏；次見之名作爲唐盧楞伽之手蹟，宣和御府所藏極多，有羅漢像四十八，十六尊者像十六，羅漢像十六，小十六羅漢象三，十六大阿羅漢象四十八，占其遺作百五十點之大部分，其後如唐末之左全、趙德齊亦均有羅漢壁畫，五代有羅漢畫專家張元及李羅漢，他如李昇、貫休、左禮、張南、吳越王道求、陶守立、王齊翰、杜子瓌、杜齯龜、杜敬安、杜措、杜弘義、王道求……等宗教人物畫家，無不有羅漢之作。日本博聞廣見的美術史家大村西崖氏說：「據可知者：十六羅漢畫塑始於唐末、五代之禪宗，昭宗乾寧光化之際，蜀畫人趙德齊描羅漢像於成都大聖慈寺竹溪院壁，

是爲文獻上之嚆矢。」距梁張僧繇創始時期逵三、四百年，錯誤實大。大村氏又云：「吳道子弟子盧楞伽之遺作中亦有小本圖，及南宋鄧椿始錄之公世，畫之眞僞既莫辨，恐不足憑信。」彼僅知鄧椿畫繼所錄漢州何耕家所藏小本十六羅漢圖，而未知其有更多的羅漢畫蹟珍藏於鑒別極精的宣和御府，致對於幾可稱爲羅漢畫專家的盧楞伽引起眞僞莫辨的疑問，彼更未知遠在梁武帝時代已有張僧繇作過羅漢之事，輕易即作此論斷，殊非至當。

十六羅漢之雕塑，始於唐之楊惠之；五代後梁乾化(九一一至九一四年)年間，洛陽沙門曾列十六羅漢於其所構應眞浴室之西廡；後唐莊宗同光元年（九二三年），宋州廣壽院沙門智江於其住院堂宇內塑有十六羅漢；河北唐山宣霧山摩崖中亦有十六羅漢與天成中諸人各軀造像並列，想亦爲後唐明宗天成(九二六至九二七年)年間之製作。於此可見五代繪塑十六羅漢像之盛，雖然其盛況是不能及未來之宋代的。

（二）五代雕刻代表遺物

棲霞寺舍利塔基壇之浮雕——關於棲霞寺之舍利塔，容於建築項下詳述之，在這裏單將其基壇上之浮雕加以解說。

這舍利塔之柱墩（Dado）上所施浮雕，是用了纖麗精細的手法作成，故頗可一觀，所刻是取材於釋尊之受胎、誕生、出遊、踰城、降魔、成道、說法、入滅等之所謂釋迦八相圖。

今先觀西北面之誕生圖，右方刻作菩薩從摩耶夫人之右脇降誕的場面，左方則作九龍降於溫涼二水，菩薩受浴之景。由那摩耶夫人及其侍女們之衣着，以及乘雲的九龍等等所顯現的線紋上，可以看出其手法的洗練與

流暢來。那現出於無憂樹下的侍女們，其配置亦是很巧妙的。

東北面爲出遊圖，作着乘馬的悉多太子並有多數衞從隨了走出城門的浮雕。那太子因默察老、病、死等世間之苦相而有所感的情景，亦表現得毫無遺憾。尤其是那圖中的建築的樣式，隱現於樹木的一方，意匠與手法實頗罕見。

降魔圖的構圖，極爲自然。趺坐於金剛座中央的太子，結着入定相印。其四周，有執劍、矛、刀、椎者，及轉着火的車輪或兩手打着太鼓的雷神、風伯、夜叉、龍蛇、獅子等。太子端坐於這些惡魔中間，姿態殊佳。

西面尚有一入滅圖，景象便充滿了沈痛之感。集聚着的十大弟子，嚴肅而靜默，左方放置金棺荼毗，五比丘在合掌悲泣，濃密的雲間正下着沛然的暴雨，背景有二株立樹及現出皺襞的山巒，種種景象頗能助長吾人對於這大聖入滅激起崇高之感。

其他各圖，所用意匠、手法等，亦頗高妙，均堪稱得壯麗之至的浮雕。

（三）五代之雕塑作家

我國古代對於雕塑之事，向視爲不足道的曲藝，故文獻中殊少記載，歷代雖不乏雕塑專家，然多因此湮沒失傳。今可考見者僅四人，卽粧鑾楊元眞，雕刻程承辯，塑造許侯及雍中本，四人均爲蜀人，蓋蜀有著名之益州名畫記等文獻，故其作家至今尙可得而知之；他處因無著錄，致無從考知，非沒有名家的。

楊元眞（九二〇年代）——他是當世的粧鑾妙手，同時又是宗教畫家，雖不知爲何處人，但據說是簡州羅

漢畫專家張元之外族，故其畫也專精羅漢佛像，作風近於曹仲達法，尤精布色。初居蜀中，後召入鄴中，永未回蜀，惟其故鄉遺有畫迹極多。因長於繪畫，故對於粧鑾亦極奇巧，凡肉色髭髮衣紋錦繡以及諸禽類，無不工奪造化。

程承辯（九四〇年代）——眉州彭山程承辯，是一位機巧的雕刻家，同時亦是人物畫家。孟蜀廣政年間，嘗與翰林待詔蒲師訓父蒲延昌養子及趙才等較敵畫技，皆推妙手。而其所作人物、鬼神、怪異、禽獸之類雕刻，尤奇絕當世。彭山縣洞明觀其所作天蓬黑殺玄武火鈴一堂，宋時猶存。

他如王蜀武成九〇八至九一〇年年間簡州之許侯與東川之雍中本，則爲各能發揮其妙技的塑造名工。許侯之代表名作，有大聖慈寺的熾盛光佛、九曜、二十八宿及華嚴閣下西畔之釋迦立像；雍中本則以聖興寺天王院之天王及部屬、熾盛光佛、九曜、二十八宿，天長觀、龍興觀之龍虎君等造像爲最馳名當代。

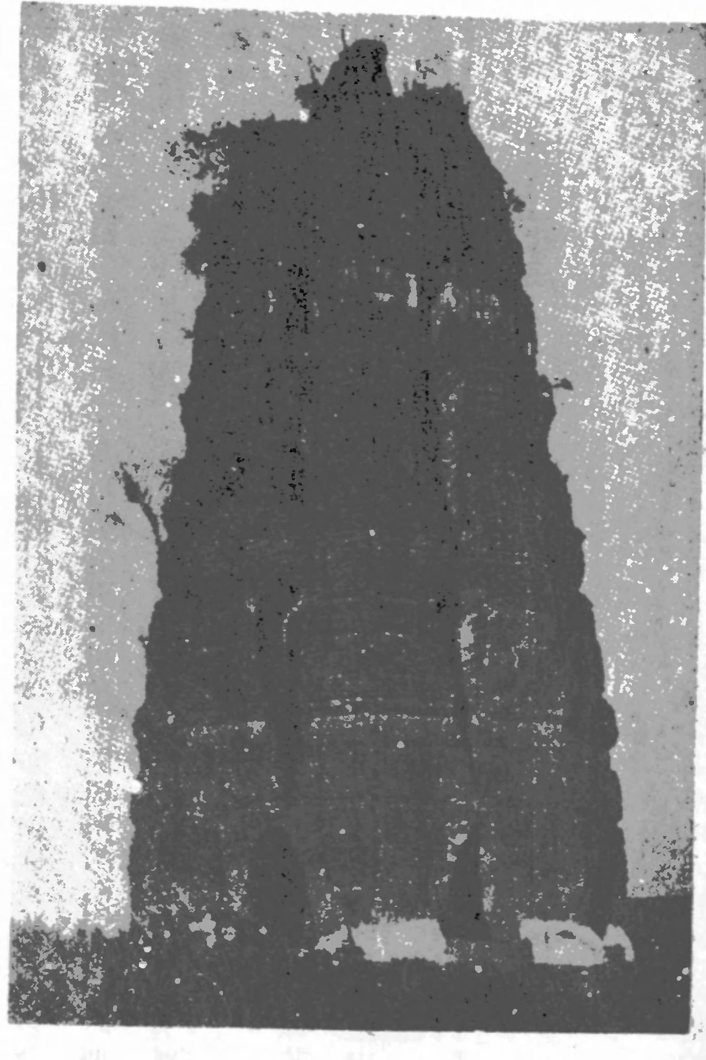
五代之建築

（一）五代建築概況

五代宮苑建築似較先代爲盛。唐之宮室不出長安、洛陽兩地；五代因十小國的興立，宮苑遂散布於東西南北各地。梁、唐、晉、漢、周五代爲正統，是以汴州爲東京，洛陽爲西京，宮苑建築之重心，已由長安移到汴州開封。梁貞明三年（九一七年）之經營南溪池亭，唐同光三年（九二五年）之建清暑樓，爲文獻上昭著之史蹟。十國中，閩王璘於龍啓元年後唐長興四年（九三三年）大作宮殿，吳徐知誥亦於是年營宮室於金陵，楚主馬希範於天福八年（九四三年）作

九龍殿，此亦爲較著之史蹟。五代十國之外的契丹。亦曾於梁開平二年作明王樓。惟宮苑建築雖盛極一時，然遺蹟毫無，故沒有細述的必要。

現存遺構多爲寺塔。此類佛教建築以在當時堪稱福地的吳越爲最興旺。錢宏俶顯德二年（九五五年）以後之杭州，梵刹林立，不啻往時的洛陽。其遺構今尚存保俶塔，此塔爲吳越相吳延爽往東陽請善導和尚舍利所建，爲磚造九層塔，雖經宋咸平中僧永保重修，然形制仍舊，實爲當代之代表。雷峯塔爲吳越王妃黃氏所建立，形態更爲雄偉，惜已於民國十三年九月傾圮。



雷峯塔（圖一七八）

（二）五代建築代表遺構

棲霞寺舍利塔——此寺在今南京東北四十里之攝山，爲齊永明七年（四八九年）明僧紹捨宅法度禪師所建，唐高祖改名功德寺，高宗改爲隱君棲霞寺，武宗會昌中曾一度毀廢，宣宗大中五年改稱妙因寺。其後，宋之太平興國五年稱普雲寺，景德五年又改爲棲霞禪寺，元之元祐八年更改名嚴因崇報禪院，亦稱景德棲霞寺或虎穴寺，明之洪武五年始改今名。舍利塔在寺殿後方，爲中國舍利塔中最美之大理石塔，原爲受隋文帝之詔，於仁壽元年（六〇一年）所創建，當時八十三州各建舍利塔，此即其中之一。至五代之南唐，復經高樾及林仁肇再度興建。



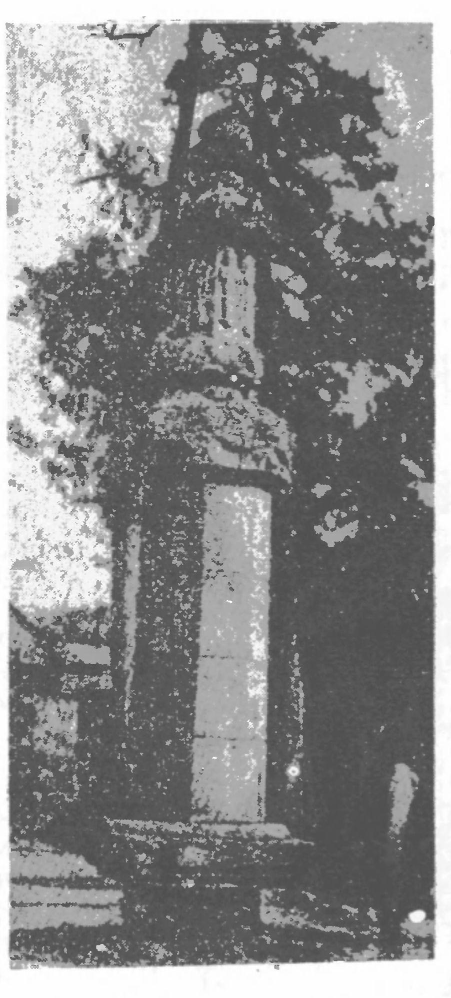
棲霞寺舍利塔（圖一七九）

（南京攝山）

此爲八角五級的小塔，設計（Design）至爲精美，全體是用了極細緻的灰黑色大理石造成。就其塔之構造上觀之：八角基壇之各面，均施有壯麗的浮雕，即基壇上下的蔓石，覆地石等，均施有豐麗的瑞禽、寶花之文樣，隅角之柱則作神王及龍的高肉雕，更於柱墩各面施以前述的釋迦八相圖之薄肉雕。

基壇之上，作蓮花座，於其上載以八角初層的塔身。塔身的正面與背面刻出扇形，東西兩面作文殊、普賢，東南、西南二面作二天王，東北、西北二方則作仁王像等高肉雕；飛簷(Cornice)之下，作飛天之浮雕，屋背(Roof)則仿瓦脊模樣。面與面之轉角有石柱，柱上刻經咒字，尚可辨認。自第二層以上之塔身，比初層減低二倍，塔蓋的大亦漸次遞減，使塔身全體呈極美的姿態。第二層以上塔身各面，均有二圓龕，各龕安置坐佛。相輪的形態諒必甚美，惟現在自覆鉢以上均已失去。各層飛簷亦多殘缺。

這石塔各部分——特別是基壇及初層之所施雕刻，雖已有剝落之處，然其可驚之美，仍顯現無遺。衣紋的轉折，人物的表情，均極生動；意匠與手法，實頗高妙。



(圖一一八〇)　冥福寺經幢

(山東泰安)

高里山及冥福寺之經幢——山東泰安縣高里山上之經幢，為經幢中之佳作。此為後晉天福九年所建立，全體作八角形。基臺之上配以蓮花座，蓮花座上則為石幢，幢柱各面刻有陀羅尼經咒，蓮花座腰部所劃出的格隙間，作伽陵頻伽（梵 Kalavinka）之浮雕。幢柱之上部，冠以寶蓋

似的東西，其上更刻以蓮花座，其頂有八角柱，八面均刻立佛像之浮雕。八角柱上受以蓋石，頂巔更有蓮花等之飾物。全幢之高，約離地面二十尺，實爲最雄偉之經幢。

冥福寺位置於泰安縣治之西北，該寺佛殿前亦有經幢二對。此石幢，約爲後晉時代之物，樣式差不多與高里山經幢相同，而在技巧上卻較勝前者。

今就後列左方之石幢觀之，基臺之上作扁平的蓮華座，其上，以四石相重疊而成幢柱。幢柱之各面，刻出尊勝陀羅尼全文。再於其上載以寶蓋，刻作蓮花座，其上受以有立佛像浮雕之八角柱，更冠以蓋石。全體構造，差不多與高里山經幢同一設計。幢柱上部的寶蓋，作獸頭懸垂的雕刻，上部內柱之蓋石的各隅，均雕有獅子的雕飾物，基臺之腰極低，此爲本石幢特殊之點。全體形態整然，手法亦極秀麗，在當代經幢中，此實爲最優秀的遺構。

五代之工藝美術

（一）五代之緙絲及其遺物

五代是一過渡時代，諸般工藝都是前繼隋、唐之餘緒，後開宋代之興隆，故前觀唐代末葉之歷史，後察宋代初期工藝發展之蹟，五代工藝概況，便可不言而喻。然今有不能已於言者，即當代之緙絲及瓷器，大有加以伸述的必要。

織成錦在盛唐以後，已漸衰微，五代製作更見稀少，遺品毫無，代之而興的則爲緙絲（剋絲，克絲，刻絲並通）。當時製作

較樸，至宋始益工麗而爲後世所珍賞。

或云緙絲與織成有別，英和恩福堂筆記云：『文襄公嘗語同列云：「所謂緙絲者，乃用之於冊頁手卷，不聞施之於衣，蓋往時朝衣蟒袍皆織成，豈獨無緙絲，即顧繡亦後來踵事也。」』或云緙絲與織成僅爲今古之別，大村西崖中國美術史云：『剋絲即隋唐所謂織成錦，至宋代非僅爲文樣物，似兼織書圖，蓋織有崔白落款之花鳥圖等也。』究是底一是二，須就其工作及物質諸方面加以考證，今姑存之，以便日後有機會加以詳考。

一般美術史家如大村氏等因見宋代緙絲遺蹟極多，遂以爲創自宋代，殊非確當。云之爲『始於五代，盛於宋世』則無不可。清內府乾清宮舊藏有剋絲金剛般若波羅密經，即爲五代之唯一證物。此作高九寸一分，廣二丈二尺五分，末題有梁貞明二年九月十八日記，並有清高宗御筆題籤以及收傳印記，後幅有梁詩正跋，雖小有殘蝕，而卷分完整。製作古樸，實爲剋絲之權輿。

（二）五代柴窯與祕色窯

五代瓷器之精，遠過唐製。唐代名窯有二，即後周之柴窯與吳越之祕色窯是。

柴窯建於柴世宗顯德（九五四至九五八年）年間，故名柴窯；又所製瓷器皆進御，故又名御窯。相傳當日請器式，世宗批其狀曰：『雨過天青雲破處，者般顏色作將來。』故遵命所製淡藍色青瓷，有『雨過天青』之稱。一說當時寶庫失火，所有玻璃、瑪瑙諸金石，均燒結一處，因令作釉。其特徵，有色青如天，釉明如鏡，質薄如紙，聲清如磬等四妙點；釉中有細文開片，見於豆綠色者較多，無釉之處如足部多呈黃土色；然滋潤細媚，無與比倫，形制之精，實爲自古諸窯之冠。

入宋以後，猶有仿其制燒造者。瓷學家談宋窯，必曰「柴、汝、官、哥、定，」可知柴窯實被尊居首位。出品以天青色爲主，據博物要覽云尚有蝦青、豆青、豆綠等色。惟其遺品在明代已不易見。每得一器價値千金，每得其殘器碎片，多製爲縧環等飾物或玩具，極爲名貴。近年因築路而出土的陶器頗多，間有類此者。北平武英殿舊藏有遺品一，然非雨過天青色。

吳越祕色窯，爲錢氏有國時於越州所燒造，專爲供奉之物，臣庶不得僭用，故云「祕色。」其瓷青色，而清亮過於後來之南宋，故又稱「祕色青瓷。」古代陶瓷以青爲貴，五彩次之。晉之「縹瓷，」唐之「千峰翠色，」柴周所謂「雨過天青，」以及吳越所謂「祕色，」都是一種青色；其後，宋瓷雖具諸色，而汝窯以淡青色名世，官窯以粉青爲上，哥窯、龍泉窯、章窯等亦多以粉青、翠青等色爲主，於此足見古人尚青之風。而吳越祕色窯之前身，實卽唐代「千峰翠色」之越窯。